

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

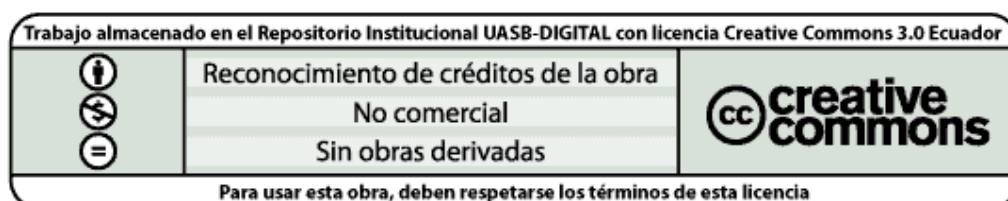
Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

La Mirada en el Cine de Sebastián Cordero: De *Ratas, ratones y rateros* (1999) a *Pescador* (2012)

Carlos Castro
2012



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Carlos Castro, autor de la tesis intitulada “La Mirada en el Cine de Sebastián Cordero: De *Ratas, ratones y rateros* (1999) a *Pescador* (2012)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura con Mención en Comunicación, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. Jueves 22 de Mayo del 2013

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

**La Mirada en el Cine de Sebastián Cordero: De *Ratas, ratones y rateros*
(1999) a *Pescador* (2012)**

**Autor
Carlos Castro**

**Tutor:
Edgar Vega**

**Quito-Ecuador
2012**

Resumen

El cine latinoamericano (no todo, pero sí una gran parte) es principalmente un cine “marginal”, de “denuncia”, marcado fuertemente por preocupaciones sociales que vienen de una larga tradición agitada por luchas políticas, inestabilidad económica, pobreza y otros elementos que han constituido una *estética* en la que gran parte de nuestro cine se desenvuelve actualmente.

La cinematografía de nuestro país no escapa a estas lógicas, y por lo tanto, la presente tesis, tomando como base a uno de sus principales representantes (Sebastián Cordero), intenta problematizar el ejercicio de representación sobre el “otro” y el lugar desde el que se mira y se construye una identidad nacional.

El capítulo uno se centra en el análisis del contenido (argumental) de las obras que forman parte de este estudio, basándose principalmente en sus personajes (construcción/caracterización).

El capítulo dos se centra en el análisis estructural/narrativo de las obras y su construcción audiovisual.

El capítulo tres se ocupa de la escenografía, locaciones y la construcción de ambientes en el cine de Cordero, proponiendo que existe un intento por reflejar a través de ellos el mundo interior de los personajes, quienes son generalmente sujetos marginales.

Las conclusiones sintetizan los puntos tratados anteriormente e intentan problematizar el lugar de enunciación de Cordero como autor con respecto a su ejercicio de representación sobre el “otro”.

¿Quién tiene los recursos necesarios para realizar un ejercicio de representación sobre “el otro”? y ¿desde qué mirada lo hace? Uno de los objetivos principales de la tesis expuesta es sentar algunas bases que nos permitan reflexionar sobre estas preguntas.

CONTENIDO

Introducción	6
Capítulo 1	14
Cine de la marginalidad: demanda y consumo	15
<i>Exotización</i> de la diferencia a través de la cámara de cine	16
El lugar de enunciación del autor	18
Personajes y contenido	
• Ratas, ratones y rateros	20
Profundidad y estereotipos en la construcción de personajes	21
Caracterización	23
Construcción de “lo nacional”	26
• Crónicas	31
El lugar de los medios de comunicación en el <i>film</i>	33
• Rabia	35
Situación Geopolítica de los personajes en Rabia	38
• Pescador	41
Capítulo 2	45
Análisis narrativo y visual de las obras	46
• Ratas, ratones y rateros	48
Lenguaje audiovisual en <i>Ratas, ratones y rateros</i>	49
• Crónicas	51
Lenguaje audiovisual en <i>Crónicas</i> : construcción del suspenso	52
La cámara como herramienta para capturar la “realidad”	53
• Rabia	54
Lenguaje audiovisual en <i>Rabia</i>	56
• Pescador	58
Lenguaje audiovisual en <i>Pescador</i>	59
Neorrealismo cotidiano en el cine de Cordero	60
Capítulo 3: Escenarios y atmósferas	62
Importancia de la ciudad como “telón de fondo”	63
La ciudad como reflejo del mundo interior de los personajes	66
En <i>Ratas, ratones y rateros</i>	67
En <i>Crónicas</i>	68
En <i>Rabia</i>	72
En <i>Pescador</i>	74
Conclusiones	77
Bibliografía	80
Anexos	
Películas	84
Entrevista a Sebastián Cordero	85
Fichas técnicas	91

INTRODUCCIÓN

“Los nuevos cines empezaron ‘con una idea en la cabeza y una cámara en la mano’, según la resonante frase de Glauber Rocha, asumiendo posiciones flexibles que se adaptaban al cambiante momento histórico y político”¹. Esta era la línea de pensamiento asumida a principios de 1960 por muchos de los realizadores latinoamericanos que se proclamaban contra el imperialismo y promulgaban en sus películas un fuerte espíritu nacionalista. El llamado *nuevo cine latinoamericano* se desarrolló en un ambiente de cierto optimismo en cuanto a la situación económica de la región. Si bien los realizadores latinoamericanos de esta época tenían ideas de izquierda, se vieron beneficiados en muchos casos por un Estado que financiaba sus proyectos, aun cuando muchas de estas obras iban en contra del modelo desarrollista promovido desde Norteamérica (modelo adoptado por muchos de los gobiernos latinoamericanos de la época).

El *nuevo cine latinoamericano* era una apuesta por un tipo de cine que buscaba distanciarse tanto del denominado (por los propios teóricos anti-colonialistas, Solanas y Getino) como *primer cine* (cine de Hollywood), así como del denominado *segundo cine* (el cine europeo de autor), constituyéndose, por lo tanto, como *tercer cine*² (categoría adoptada por los precursores de este movimiento como marca distintiva). Este era un

¹ John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, México, Américo arte editores, 1993, págs. 107.

² Surgió a finales del 1960 en Argentina, fue teorizado por Fernando Solanas y Octavio Getino. Se expresaba en contra del sistema cultural hegemónico y su lógica dominante (...) El tercer cine, no sólo venía a suplir la carencia de un cine comprometido con la realidad social, sino que se dedicaba, de acuerdo a lo que manifestaban sus autores, a representar la voluntad y las aspiraciones de las masas. Siguiendo a los realizadores, “era un cine de descolonización, contrario al Sistema y a su lógica. Pretendía producir bienes culturales emancipadores, no objetos que reprodujeran el modo de producción material existente”.

María Soledad Castro Gonzales, *El tercer cine o cine militante argentino: La propuesta contra-hegemónica de Fernando Solanas y Octavio Getino*, disponible en Suite101.net: <http://suite101.net/article/el-tercer-cine-o-cine-militante-argentino-a8990#ixzz248ey8N2n>

cine con conciencia política, promovido por intelectuales de clase media que se proclamaban en contra del colonialismo. Sin embargo, las influencias de movimientos europeos (del denominado segundo cine) tales como *el neorrealismo italiano* son evidentes e importantísimas para entender el desarrollo de esta corriente.

En los años setenta, Latinoamérica sufrió una serie de dictaduras represivas que los realizadores de la época tuvieron que afrontar, unos desde el exilio, otros desde adentro. Sin embargo, el número de producciones que se dan en esta década es amplio y muy rico en contenido.

Los años ochenta, por otra parte, representan un periodo de crisis para el cine latinoamericano. El número de producciones decrece y de la misma forma decrece el número de espectadores. Christian León, en su tesis de maestría titulada *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*, señala lo siguiente:

La crisis aguda por la que atraviesa el cine a finales de los ochenta es producto del agotamiento del metarrelato de la nación desde el cual se realizaba la enunciación filmica. El cambio de reglas del juego en la valoración de los filmes se explica por un reposicionamiento generalizado de la cultura latinoamericana. Esta misma razón explica el surgimiento de una generación joven de cineastas, que imbuida en el mundo globalizado, desencantada de la utopía moderna, y fastidiada del discurso de la nación, empieza a plantear nuevas formas de enunciación en los años noventa.³

Estas nuevas formas de enunciación de las que habla el autor, como se señala en el párrafo citado, cuestionan el discurso utópico de la modernidad, produciéndose por lo tanto un gran número de películas que se centra en la vida de sujetos marginales y que retrata la miseria de forma descarnada. Este tipo de cine, como lo explica León, ha sido denominado por algunos críticos como *realismo sucio*, término con el cual se identifica

³ Christian León, *El cine de la marginalidad. Realismo Sucio y Violencia Urbana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2005

un estilo literario iniciado por John Fante y Charles Bukowsky (autores norteamericanos), quienes retrataban la violencia de personajes olvidados y rechazados por las instituciones sociales, tal como sucede en muchas de las historias narradas en el cine latinoamericano que se realiza a partir de los años noventa. Más adelante León realiza una aclaración en cuanto a los términos que él prefiere para clasificar este tipo de cine:

Si bien la crítica francesa hizo referencia a un «polar latino» –una especie de *film noir* urbano con sabor local– nosotros preferimos hablar «realismo sucio» o «Cine de la Marginalidad», tal y como lo planteamos en un número monográfico de la revista *Cuadernos de Cinemateca* (2004). Con los dos calificativos aludimos a un tipo de relato cinematográfico que trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social y la marginalidad sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales. (C. León, 2005, págs. 23-24)

Es esta última afirmación uno de los puntos que quiero problematizar en el desarrollo de la presente tesis. ¿Qué significa “abordar la pobreza y violencia desde el punto de vista de los personajes marginales”?, ¿sucede esto realmente?

En el libro *Elementos para una semiótica del texto artístico* de Jenaro Talens y otros, encontramos un punto fundamental que nos ayudará a entender por qué no se puede, en este caso, “reconstruir la experiencia de la exclusión social y la marginalidad” desde los personajes representados, como si fueran ellos personas reales con una voz propia dentro del discurso fílmico:

(...) Podemos considerar el *texto fílmico como el resultado del inicio y acabamiento de una mirada*, que en la práctica fílmica dominante se nos oculta como tal. Elemento imprescindible incluido en esta mirada que conforma el texto fílmico es el *ángulo de vista* desde el que se produce aquella. Nos encontramos de este modo con dos elementos desglosables en varias funciones. Mientras toda mirada supone un ángulo de vista desde el cual se practica, al considerar un filme de montaje nos aparecen físicamente hablando varias miradas y diferentes ángulos de vista, pero también una motivación que es la que

ordena la fisicidad de esas miradas y de esos ángulos de vista. A esta motivación que hace que el texto esté ordenado de un modo concreto y no de otro es a la que llamaremos *punto de vista*.⁴

El punto de vista está dictaminado en la mayoría de los casos por el realizador⁵ y por todo un grupo de gente encargada de llevar acabo cada proyecto cinematográfico. Esto parecería ser algo obvio pero muchas veces resulta fácil olvidarlo. Serge Gruzinski en *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)* dice que “La imagen contemporánea instaaura una presencia que satura lo cotidiano y se impone como realidad única y obsesionante”⁶. Esta imposición como realidad única nos hace olvidar en muchos de los casos que tras la imagen existe una construcción discursiva y un punto de vista de aquel que tiene el poder de elegir como retratar una determinada sociedad.

Esto es importante si tomamos en cuenta que el denominado *nuevo cine latinoamericano* era producido en su mayoría por intelectuales de clase media, lo cual nos lleva a suponer que poseían un mayor capital cultural⁷ y económico que aquellos

⁴ Jenaro Talens y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988, págs. 205-206

⁵ Entiendo *realizador* como aquel encargado de traducir en imágenes el contenido del guion literario. Es aquel que tiene en sus manos el control creativo del proyecto y muchas veces es él quien se encarga de sacarlo adelante; esto es, buscar financiación y resolver los problemas de distribución, funciones propias de un productor cinematográfico en las industrias consolidadas (como la industria Hollywoodense por ejemplo).

⁶ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁷ Alrededor del poder se ocultan relaciones de fuerza en las que se da la imposición, por parte de sujetos dominantes hacia sujetos dominados, de significados legítimos que a su vez deslegitiman aquellos significados contrarios al ejercicio del poder. De esta forma, se pasa de la violencia física, arbitraria, a una legitimación del ejercicio del poder por parte de los sujetos dominantes. Esta noción (*violencia simbólica*) es un concepto clave en la obra del sociólogo francés Pierre Bordieu. A partir de este concepto intento explicar y visibilizar lo que se produce (desde mi punto de vista) en el cine de Cordero, quien ejerce una forma de *violencia simbólica* al representar a un “otro” marginal, carente de profundidad y de un verdadero rostro humano que escape de los estereotipos y que sea capaz de mirar dentro de sí mismo.

sujetos que representaban en sus filmes. En la actualidad, desde mi perspectiva, esta situación sigue siendo la misma, y el cine sigue siendo una cuestión de recursos⁸.

La llegada del video digital trajo consigo una significativa disminución de los costos de producción para realizadores tanto profesionales como aficionados en todo el mundo, sin embargo, no todos ellos tienen igual oportunidad de acceso a la exhibición de sus obras ya sea en circuitos comerciales o en festivales. Es decir, no todos pueden acceder a los circuitos de distribución de una industria consolidada o en proceso de construcción (como en el caso de nuestro país). Por lo tanto, ¿quién ejerce (es decir, quién tiene los recursos para) el ejercicio de la representación sobre el “otro” y desde qué mirada lo hace?

En este caso, me interesa analizar la mirada en el cine del realizador ecuatoriano Sebastián Cordero, cuyas obras podrían clasificarse como parte del *realismo sucio* o *cine de la marginalidad* (según la terminología empleada por Christian León), corriente bastante extendida en el cine latinoamericano en la actualidad, y en especial en países como el nuestro.

Y es que, como lo señala Jorge Luis Serrano en su libro *El nacimiento de una noción*, el cine ecuatoriano, acorde al espíritu del *nuevo cine latinoamericano* era también un cine comprometido socialmente, esto hasta entrados ya los años ochenta cuando en otros países los apartados ideológicos parecían empezar a desvanecerse:

La “pesquisa de identidad” y el compromiso político acompañan muchas de nuestras realizaciones. Nueva paradoja: a diferencia de Argentina, Brasil y México, dueños de un importante expediente cinematográfico, de un “viejo cine” con el que querían liquidar

⁸ El cine, como parte de una industria cultural ligada desde su nacimiento a la cultura de masas, es un territorio complejo, pues si bien el cine forma parte de un nuevo *sensorium*, (siguiendo el pensamiento de Benjamín) que permite el acercamiento del “hombre común” (por medio de la “desacralización” del arte) a aquello que antes se encontraba alejado de él, “haciendo posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas”, no representa una oportunidad de acceso a los medios de producción (que posibilitan esas nuevas formas de arte y de expresión) en sí mismos.

cuentas, nosotros nos adscribíamos a los postulados teóricos del nuevo cine desde una suerte de infancia cinematográfica.

Después de los ochenta la noción de compromiso declinará –sin desaparecer del todo–, pero el afán por rastrear las huellas de la identidad nacional se mantendrá vigente en las realizaciones posteriores.⁹

Los aspectos sociales (como la pobreza y la marginalidad) y la búsqueda de “identidad” son, por lo tanto, aspectos presentes (casi de forma protagónica) en un gran número de nuestras producciones nacionales. El cine de Sebastián Cordero no escapa a esta lógica, tan solo cambia la forma. Serrano lo describe de la siguiente manera:

Los modelos para una y otra generación, son distintos. Los autores recientes, por sus ineludibles referentes posmodernos, son parte de una cultura fuertemente marcada por la televisión. El cable y la poética del videoclip serán determinados en la configuración de esta nueva mirada, de esta nueva sensibilidad de nuestros realizadores. (J. Serrano, 2001, pág. 61)

Se refiere especialmente al caso de *Ratas, ratones y rateros*, cuyo montaje rápido y ágil es una muestra de esta “poética del videoclip”. Y es que encontramos en Cordero un cineasta hábil sin miedo a experimentar. De hecho, su segundo largometraje, *Crónicas*, podría decirse que es una cinta de suspenso, un ejercicio cinematográfico de gran calidad técnica y varios aciertos en el plano formal desde mi punto de vista. Pero por supuesto, se mueve en el marco de lo que podríamos entender como “denuncia social” (con pobreza y marginalidad como telón de fondo).

Las obras de Cordero (incluidas en formato digital como parte de los anexos) que serán objeto de análisis de esta tesis son las siguientes:

Ratas, ratones y rateros (1999)

⁹ Serrano, Jorge Luis, *El nacimiento de una noción*, Quito Ecuador, Ediciones Acuario, 2001, págs. 55

Crónicas (2004)

Rabia (2009)

Pescador (2012)

Es a partir de los largometrajes propuestos que intentaré comprender cómo se relaciona el lugar de enunciación del autor, con la representación que ejerce sobre la sociedad ecuatoriana y latinoamericana.

Las películas de Sebastián Cordero han recorrido varios festivales internacionales, algunas han sido premiadas y todas han gozado de gran reconocimiento mediático en nuestro país, posicionando a este cineasta como uno de los más representativos de la cinematografía nacional. Cabe también recalcar que es mérito del realizador contar con un número de producciones que va en ascenso y cuyos estrenos se realizan en periodos de tiempo más o menos cortos (acorde a la realidad de nuestro país, donde la producción es limitada).

Por todo esto considero pertinente analizar las políticas de representación inscritas en el cine de Cordero. Si bien hablamos de un autor específico, este análisis puede ayudarnos a entender una corriente constante en el cine ecuatoriano, que por supuesto se corresponde con una tradición que viene del *nuevo cine latinoamericano* y del denominado *realismo sucio* o *cine de la marginalidad*.

Es mi intención rescatar y resaltar de forma positiva el deseo de cualquier autor ecuatoriano por colaborar de alguna forma (con el simple hecho de ejercer su oficio) con la construcción de una industria que podríamos llamar “propia”, sin embargo, esta identificación empática en cuanto al oficio no debe nublar un análisis que considero justo y necesario acerca de la situación actual del cine en nuestro país. En este caso pretendo llevar a cabo un análisis tanto desde el lugar del cineasta (es decir, consciente

de todos los riesgos y dificultades que implica hacer cine en nuestro país) como también desde la teoría crítica, permitiendo que estos dos lugares de enunciación se complementen mutuamente.

CAPÍTULO 1

El cine latinoamericano (no todo, pero si una gran parte) es principalmente un cine marginal, de denuncia, marcado fuertemente por preocupaciones sociales que vienen de una larga tradición agitada por luchas políticas, inestabilidad económica, pobreza y otros elementos que han constituido una *estética* en la que gran parte de nuestro cine hoy se desenvuelve.

Si bien en 1960 y 1970 el *nuevo cine latinoamericano* apostaba por un proyecto nacionalista que exaltaba lo propio y excluía lo de afuera, los años noventa marcan una ruptura con esta tradición. Esto, podríamos decir, como síntoma de la posmodernidad que da fin a las grandes utopías, y pone en crisis el proyecto de nación impulsado por la modernidad. El cine de Sebastián Cordero en este caso podría tomarse como un ejemplo de este fenómeno, pues aunque se intenta reflejar una “identidad nacional” (de lo que se supone que somos, de aquello que se supone nos constituye como ecuatorianos), lo que obtenemos es la constatación de esta imposibilidad.

Hablar de identidad hoy implica hablar de *raíces en movimiento* (termino que aclararemos con precisión más adelante). Es decir, es muy difícil en la actualidad hablar de identidades fijas e inamovibles. Es esto precisamente lo que dificulta el consumo y la recepción homogénea de un tipo de cine (como el cine de Cordero) que parece reflejar una identidad nacional casi como si habláramos de una “cosa”, es decir, como si ésta fuera algo estable, donde no se producen movimientos.

También es importante recordar que Cordero no escapa a la *estética de la marginalidad*, constituida a lo largo de la historia del cine latinoamericano como propia. Todo esto nos lleva a plantearnos una serie de importantes preguntas: ¿Es el uso de este tipo de estética, gratuito?, ¿cuáles son sus consecuencias?, ¿a qué mirada se quiere

complacer cuando se produce cine marginal o de carácter social y de denuncia en Latinoamérica?, y ¿quiénes lo producen?, ¿cuál es el lugar de enunciación de estos autores?, en este caso, ¿cuál es el lugar de enunciación de Sebastián Cordero?

Para responder a estas preguntas intentaremos primero establecer el lugar del cine latinoamericano dentro del mercado global (o al menos, propondremos una hipótesis sobre el tema) y al mismo tiempo esbozaremos algunos parámetros con respecto a la noción de: autor, cine como herramienta de poder y lugar de enunciación. Establecidos dichos parámetros procederemos con el análisis, en este capítulo, sobre los personajes y el contenido de las películas de Cordero.

CINE DE LA MARGINALIDAD: DEMANDA Y CONSUMO

Para aproximarnos a esta problemática me parece importante señalar una idea expuesta por Nelly Richard en el capítulo “El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural” de su libro *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*:

El multiculturalismo ha estimulado un creciente proceso de sociologización del arte que insiste más en la politización de los contenidos que en la autorreflexividad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica signifiicante de las poéticas del lenguaje.¹⁰

Esto es algo que podemos ver reflejado claramente en el caso latinoamericano, “del que se espera que su condición periférica no compita con el centro en artificios discursivos ni complejidades retóricas sino, más bien que ilustre su compromiso con la realidad” (N.Richard, 2007, págs. 79-80).

¹⁰ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, págs. 79

Este “compromiso con la realidad” lo encontramos bastante marcado en el cine de Cordero. Aunque cabe destacar que en sus coproducciones encontramos también un grado bastante alto de experimentación en cuanto a la retórica y las poéticas del lenguaje. Sin embargo el discurso de la marginalidad presente en los cuatro filmes estudiados parece ser el núcleo central de su cine, y las temáticas recurrentes (que analizaremos a lo largo del presente texto) son precisamente las que lo convierten en *cine de autor*.

Cabe resaltar que el estilo de Cordero en general es crudo. Podemos decir que su cine (al menos en los cuatro films estudiados) no se encuentra alineados al entretenimiento de masas al que estamos acostumbrados en el caso de la industria Hollywoodense, pero, ¿acaso esto quiere decir que este tipo de cine no tiene un *target*?

Es quizás arriesgado afirmar que en efecto lo tiene, pero si tomamos en cuenta el punto de vista expuesto por Nelly Richard en el inicio de este subcapítulo, entonces podemos destacar que existe una gran avidez por cierto tipo de cine latinoamericano (realismo sucio, cine de la marginalidad) en circuitos generalmente ligados a la alta cultura (cine de autor). Me refiero a la demanda y consumo de cine latinoamericano dentro de circuitos europeos, festivales y de más. Esto responde, desde mi punto de vista, a un gran nivel de *fetichización* y *exotización* del cine crudo de denuncia latinoamericano ante los ojos europeos.

EXOTIZACIÓN DE LA DIFERENCIA A TRAVÉS DE LA CÁMARA DE CINE

La creciente popularidad de la fotografía al final del siglo XIX, como lo indica John Urry en su libro *La mirada del turista*, configuró nuevas formas de ver, y además ayudó a la formación de la *mirada turística* que surgía a partir de ese periodo, es decir, una mirada mediada por el uso de la cámara fotográfica, que permitía identificar y

organizar las experiencias (el reconocimiento de nuevos objetos, personas y entornos visitados) a la distancia.

La fotografía trajo nuevas formas de ver el mundo. Urry esboza algunos planteamientos entre los cuales quiero recalcar el siguiente:

Fotografiar es de algún modo apropiarse de los objetos fotografiados. Es una relación de poder/conocimiento. Tener conocimiento visual de un objeto es en parte tener poder sobre éste, aunque sólo sea momentáneamente.¹¹

Esto se puede aplicar también a la *fotografía en movimiento*, es decir al cine. Y cabe recalcar que la fotografía y las imágenes, tienden a interpretarse como un fragmento de la realidad. Se pasa por alto el hecho de que estas imágenes son una construcción de significado y que detrás de ellas hay un punto de vista que determina que porción de la realidad vemos.

La cámara, en este caso de cine, implica entonces, necesariamente, una relación de poder de aquel que filma con respecto a los sujetos retratados o representados. Para entender este punto cito nuevamente a Urry, quien dice:

Las miradas organizan los encuentros de los visitantes con el “otro”, dando a dichas experiencias cierto sentido de competencia, placer y estructura. La mirada delimita una gama de cualidades placenteras a generarse dentro de tiempos y espacios particulares. Ella es lo que ordena y reglamenta las relaciones entre las diversas experiencias sensoriales mientras uno está lejos, identificando que es lo visualmente fuera de lo común, cuáles son las diferencias relevantes y que es lo “otro”. (J. Urry, 2004, pág. 156-157)

Así, la experiencia turística (que es el tema central tratado por el autor) se torna en un espacio seguro gracias a la distancia, y a la organización sistemática del viaje que

¹¹ John Urry, *La mirada del turista*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2004, págs. 140

nos permite la cámara fotográfica. Podríamos establecer la misma relación en este caso, entre la cámara de cine y el realizador, quien (según cada caso) puede mantener una distancia segura entre él y los sujetos que retrata en sus films (es decir, no establecer un contacto real, humano, libre de estereotipos con el “otro” representado) precisamente gracias al uso de la cámara.

EL LUGAR DE ENUNCIACIÓN DEL AUTOR

En el texto *¿Quiénes dictan la regla en el arte?: De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente*, la autora Lourdes Méndez Pérez señala algo que me parece importante destacar:

(...) Fue la expansión colonial sin precedentes vivida por la Europa del siglo XIX la que propició la configuración de un sistema de ideas sobre lo primitivo que irá constituyéndose como visión, saber y representación autorizada sobre el Otro primitivo.¹²

Esta idea “autorizada” sobre el “otro primitivo” de la que habla la autora persiste hasta la actualidad, y curiosamente se transmite a través de varias producciones culturales y artísticas, y es posible además, gracias al uso de la técnica, en este caso, la técnica y el lenguaje cinematográfico.

En cuanto al lugar de enunciación del artista, Lourdes Méndez Pérez, en libro ya citado, señala:

(...) Debemos ser conscientes de que la realidad con la que, si desea hacerse un hueco en el campo del arte, deberá enfrentarse un artista

¹² Lourdes Méndez Pérez, *¿Quiénes dictan la regla en el arte?: De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente*, Texto de la ponencia presentada el 13 de octubre de 2005 en el marco del Programa Vigías de Paz, (UNLA, Bogotá), págs. 26

colombiano de clase media o alta, egresado de Bellas Artes y que vive en Bogotá, no es equiparable ni a la de una artista que reúna esos mismos requisitos, ni a la de un artista étnico que viva y trabaje en su comunidad de origen. Y no lo es porque la inscripción de cada uno de ellos en el campo local del arte, primera y necesaria etapa para acceder a mayores niveles de prestigio y reconocimiento, estará condicionada por su sexo/género, su posición de clase y su pertenencia étnica (...) Lo que pretendo indicar con esto es que, nos guste o no cualquier campo local del arte, se ubique en el continente en el que se ubique, puede ser eurocéntrico y androcéntrico. (L. Méndez Pérez, 2005, pág. 33)

Por lo tanto, es importante cuestionar la mirada desde la que se está intentando construir un retrato de la sociedad ecuatoriana, pues esta mirada estará determinada siempre por el lugar de enunciación de cada autor, cuya realidad es posible que muchas veces no se corresponda con aquella de los sujetos que pretende retratar.

PERSONAJES Y CONTENIDO

A continuación analizaremos el contenido de las obras a través de sus personajes y sus respectivas acciones. En lugar de hablar de *argumento* o *historia*, intentaremos analizar los personajes desde el conflicto de cada film, ese conflicto (según el esquema de la estructura clásica aristotélica) es lo que impulsa a los personajes a realizar acciones a fin de alcanzar objetivos que se contraponen a las fuerzas antagónicas con las cuales se ven obligados a enfrentarse. Por lo tanto intentaremos analizar a los personajes tanto desde su mundo interno, como desde su caracterización externa, es decir, su vestuario, construcción corporal, etc. El objetivo global de este capítulo es darnos una idea de lo que sucede en cada film, es decir, de los conflictos que se reflejan y el tipo de personajes que se construyen y se ponen en escena, pero también plantear algunas nociones que se tratarán y serán problematizadas a lo largo de la tesis, como la “construcción de lo nacional” y la representación y construcción de la “otredad”.

RATAS, RATONES Y RATEROS

Ratas, ratones y rateros (1999)¹³ es la ópera prima de Sebastián Cordero. Un film que como su nombre advierte, retrata el mundo de un grupo de delincuentes que se ven atrapados en un ambiente hostil, encerrados en un círculo de violencia que los lleva a realizar acciones extremas para sobrevivir (como robar o matar). El largometraje empieza en Guayaquil, ciudad natal de uno de los personajes protagónicos, Ángel, un ex convicto que viaja a Quito escapando de los matones que lo persiguen para cobrar sus deudas. Al llegar a la capital lo recibe su primo Salvador, un adolescente que acaba de ser expulsado de un colegio militar por haber violentado físicamente a uno de sus instructores.

Salvador es un adolescente más bien tímido, perteneciente a un estrato social bajo. Vive en una zona periférica de la ciudad junto con su padre y su abuela (quien se encuentra postrada en una silla de ruedas sin poder hablar ni emitir sonidos).

Salvador es presentado desde el inicio del film como un ladrón callejero que actúa en complicidad de sus amigos realizando robos de poco valor. Se encuentra sumergido en un mundo caótico y violento que podemos apreciar desde las primeras escenas cuando su padre le propicia una paliza al enterarse de que fue expulsado de su colegio.

Ángel, por el contrario, es un tipo sagaz, despierto, ágil. Podríamos decir que su gran objetivo a lo largo del film es *escapar*, razón por la cual el personaje produce la sensación de constante movimiento y deja la impresión de una energía casi inagotable.

Mientras Ángel le cuenta a su primo los motivos por los cuales lo persiguen para asesinarlo, Salvador dispara accidentalmente un arma que robó junto con Marlon, su

¹³ País: Ecuador. Año: 1999. Productora: Cabeza Hueca. Dirección y guión: Sebastián Cordero. Fotografía: Matthew Jensen. Música: Sergio Sacoto-Arias. Edición: Sebastián Cordero y Mateo Herrera. Producción: Isabel Dávalos y Lisandra Rivera. Intérpretes: Simón Brauer, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Irina López, José Antonio Negret, Carlos Valencia. Duración: 107 min.

amigo. La casera inmediatamente golpea la puerta produciéndose un gran escándalo. Salvador y Ángel se ven obligados a huir del lugar. Deciden buscar refugio en la casa de Carola, su prima de clase alta. Nos encontramos entonces con una serie de personajes que se comportan de una cierta forma, que se contraponen a la de Ángel y Salvador (los delincuentes).

De la casa de Salvador (en el sur de la ciudad), pasamos a un barrio acomodado ubicado al norte. Lo primero que vemos es a una mujer de edad media arreglada con un vestido elegante y con un rulo en la cabeza que les da órdenes a los trabajadores que trasladan cajas de licor desde un camión hacia su casa. La mujer supervisa el trabajo de los hombres enojada mientras les grita “apúrense carajo que para eso les pago”. Es quizás en este punto que empezamos a cuestionarnos (si no antes) por la profundidad de los personajes y su representación.

PROFUNDIDAD Y ESTEREOTIPOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Para aclarar este punto me parece pertinente señalar la diferenciación entre *tipo* y *estereotipo* que hace el autor Chris Barker en el libro *Televisión, globalización e identidades culturales*:

Los primeros actúan como clasificaciones generales y necesarias de las personas y los roles desempeñados según las categorías culturales locales, mientras que los segundos se consideran representaciones vividas, pero simples, que *reducen* a las personas a una serie de rasgos característicos exagerados, generalmente negativos. (...) Que el hecho de estereotipar suela implicar la atribución de rasgos negativos a personas distintas de nosotros delata un ejercicio del *poder* en el proceso de estereotipar y su papel excluyente dentro del orden social, simbólico y moral. (...) Por consiguiente, los estereotipos se centran en los «degradados», rechazados o expulsados del orden «normal» de las cosas al mismo tiempo que establecen quién es «nosotros» y quién «ellos»¹⁴.

¹⁴ Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2003, págs. 131- 132

Ratas, ratones y rateros transita permanentemente entre polos opuestos. Costa y sierra, ricos y pobres, inocencia y “viveza criolla”, vida y muerte (dos extremos en los que los protagonistas se debaten a lo largo de su travesía).

A pesar de que estos elementos sean precisamente parte del encanto del film, nos llevan a preguntarnos en cuanto a la representación, en el caso de “ricos y pobres” por ejemplo, si el afán por construir visualmente una diferenciación entre estos dos bandos produce una marcada estereotipación de los personajes, es decir, como leímos en el párrafo citado, una reducción de los rasgos característicos de ciertas personas, que generalmente son exagerados y de connotaciones negativas.

En el libro *El nacimiento de una noción* de Jorge Luis Serrano, el autor realiza un recorrido por el desarrollo del cine nacional y un análisis sucinto de algunas de las películas más representativas del país. Acerca de *Ratas, ratones y rateros* dice: “Indudable mérito del largometraje nacional es el retrato que realiza del Ecuador contemporáneo, a través de su variopinta galería de personajes”¹⁵. ¿Pero acaso esta “variopinta galería de personajes”, no refuerza los estereotipos de lo que se supone constituye la “ecuatorianidad”? Un claro ejemplo de esto lo encontramos precisamente en una de las descripciones de los personajes que Serrano realiza: “Ángel es el demonio costeño, el rapaz, el depredador, un ángel caído. Salvador, su primo quiteño, es débil de carácter, fácilmente influenciable (...)” (J. Serrano, 2001, págs. 95).

En cuanto al nivel de profundidad de los personajes y a los estereotipos que en ciertos momentos se hacen presentes en la caracterización, Sebastián Cordero reconoce algunos problemas que podemos leer en una entrevista, donde responde a la siguiente pregunta:

¹⁵ Jorge Luis Serrano, *El nacimiento de una noción*, Quito-Ecuador, Ediciones Acuario, 2001, págs. 66

Me cuentas que muchas partes del guion salen de anécdotas de la vida real que tú escuchaste de amigos y también una inspiración importante es la película de Nick Gómez *Laws of Gravity*, pero mi pregunta es, ¿tú conocías el mundo que retratas en *Ratas, ratones y rateros*, más allá de la anécdota?

Pues a ver, algunas cosas conocía, otras no, otras para nada. Había mundos que siento que me puse a explorar en ese momento, de hecho, es extraño porque siento que los mundos que de alguna forma están mejor retratados son los que menos conocía, ya siendo crítico hacia atrás, y la verdad es que no entiendo por qué. De hecho, yo el mundo que siento que más conocía era el mundo de JC y de Carolina, todo eso sí está basado en varias personas específicas que conozco, pero justamente yo creo que porque conocía más ese mundo me sentí más en libertad de caricaturizarlo un poquito, y creo que ahí se me fue un poco la mano. Siento que el rato que entramos de repente a los preparativos de la fiesta de la graduación de Carolina la película cae un poquito, fue algo que sentí el rato que estábamos filmándola, al rato que estaba editando, y ahora mismo. Igual la película se recupera pero siempre sentí que ahí había un toque que yo no siento que cuadra tan bien como el resto (Anexos).¹⁶

Cordero reconoce que en ciertos personajes se produce una caricaturización (es decir una exageración de ciertos rasgos que los llevan finalmente a convertirse en estereotipos) que disminuye el nivel de profundidad que estos podían haber alcanzado. Esto, como lo explica el autor, tiene que ver con que ese era el mundo que conocía mejor, lo que me lleva a plantearme que en cierta medida, quizás, esta seguridad sobre lo que conocía no le permitió preguntarse sobre sí mismo, ni problematizarlo.

CARACTERIZACIÓN

A continuación examinamos algunos rasgos de la caracterización de los personajes:

En cuanto al vestuario de Ángel lo que primero salta a la vista es que lleva una camiseta del *Barcelona Sporting Club*, uno de los equipos de fútbol del país con mayor hinchada, y generalmente asociado (según el estereotipo) a la “clase popular” mayoritariamente de la costa.

¹⁶ Entrevista realizada a Sebastián Cordero, cineasta, jueves 18 de abril de 2013, Quito

No se trata de encontrar elementos que podrían parecer insignificantes a la hora de analizar el film, sino de mantener presente que cada uno de estos tiene una razón de ser, y que en el cine existe siempre un punto de vista, un encuadre, una composición específica y por supuesto un vestuario y una manera de caracterizar a los personajes que por lo general responde a la idea que el realizador tiene sobre ellos.

Al preguntar a Cordero de dónde surgió la idea para este vestuario, el autor responde:

Es chistoso porque aunque no parezca verdad, cuando escribí el personaje del Ángel y cuando empezamos a tomar este tipo de decisiones, yo nunca fui muy futbolero, ahora creo que ya mucho más que antes, pero yo en ese entonces como que no entendía del todo las connotaciones que podía tener el ser del Barcelona, y suena rarísimo porque es el elemento emblemático del Ángel, pero a mí me pasó que yo le vi en la calle un día a un tipo con la camiseta del Barcelona y con el pelo desteñido cuando estaba escribiendo el guion, y fue cómo: “ese es el Ángel”, se me quedó la imagen y fue cómo: “que increíble que el personaje sea así”, y de hecho le vi en Quito, , o sea, ni siquiera fue en Guayaquil (...) Y un poco el rato que también íbamos definiendo ya las características visuales de la película, desde un principio vimos al sur de Quito, muy gris, en tonos más bien fríos, y Guayaquil tenía que contrastar muchísimo con eso, tenía que contrastar con amarillos fuertes, rojos fuertes, con los colores que yo sentía que eran muy propios de Guayaquil, y que en el fondo son los colores del Barcelona, o sea yo para Ratas no le veía al Guayaquil celeste del color de la bandera, le veía mucho más con esos colores vivos, y me parecía importantísimo, ya que la mayoría de la película se desarrollaba en Quito, darle al Ángel un elemento que represente a Guayaquil, o sea que él se traiga esa calidez a Quito, y para eso lo de la camiseta del Barcelona funcionaba increíblemente bien (...) Y el pelo desteñido también es algo que ya lo hace en Quito, o sea era como la manera igual de traer los colores de Guayaquil a Quito, y todas las connotaciones que dieron pues fueron increíbles, pero no puedo decir que yo las planifique, se fueron dando poco a poco, calzaron poco a poco.¹⁷

El vestuario de Ángel, según nos da a entender el autor, fue construido de forma intuitiva, y aclara que las connotaciones que éste produciría no fueron planificadas. Sin

¹⁷ Entrevista realizada a Sebastián Cordero, cineasta, jueves 18 de abril de 2013, Quito

embargo, quiero resaltar que el vestuario si tiene una razón de ser, y se corresponde en este caso a la percepción de una forma de ser supuestamente propia de las distintas regiones del Ecuador: Calidez en la Costa (no solo en su clima sino también en su gente) en contraposición a la Sierra, más bien fría y de colores grises. Afirmaciones cuestionables debido a los estereotipos que conllevan.

En cuanto a la construcción del personaje como tal, podemos decir que Ángel es sin duda un marginal¹⁸, un sujeto que se aferra a cada oportunidad que parece ofrecerle una salida, un camino para conservar su vida, aunque estos caminos le dejen marcadas cicatrices (la pérdida de su dedo meñique por ejemplo). Ángel es un cuerpo maltratado que posee una historia, una historia reflejada por las marcas que ha dejado la violencia que forma parte de su vida. Y algo que resulta muy interesante es el nivel de identificación que este personaje parece lograr con el público.

Un acercamiento muy interesante para entender este fenómeno, y para entender al mismo personaje lo encontramos en un artículo de la Revista cultural *El Búho* escrito por Juan Pablo Castro, donde se señala que:

Es pues, Ángel, un tipo malo, feo y disfórico, siempre en los límites de lo marginal y, por ello, deforme. Su presencia demuestra la supuesta crisis del orden, el cuestionamiento a la sociedad, no desde una actitud política sino desde una práctica delincuencial. Sin embargo, el personaje resulta amable, quizás no por aquellas conexiones inefables con el Mal, ni por la tradición ni por la crueldad; es más bien ese carisma de lo local, esa presencia de lo folclórico, ese retrato irónico de lo que parece que somos –expresado en el uso de la jerga, el habla popular, los juegos lingüísticos- lo que le confiere este sentimiento de aceptación. Ahí radica su carácter. Ese espesor dramático, de alguna manera lo libera. Entonces, la idea del delincuente, del drogadicto, del sinvergüenza, se redefine. El tratamiento desde el humor lo salva. Es un monstruo, no hay duda, pero un monstruo gracioso.

¹⁸ El marginal es un individuo que habita el territorio de forma provisional, por esta razón no puede construir un proyecto a largo plazo que involucre un horizonte compartido con el resto de miembros de una sociedad. Se mueve en los espacios pantanosos de la descomposición social donde los cimientos del sujeto están debilitados. (51)

Podemos decir que Ángel no sufre una transformación significativa a lo largo de la película. Su objetivo parece ser el mismo de principio a fin: *escapar*. Por esto el peso dramático recae en Salvador, quien sí sufre una clara transformación.

Cuando Ángel llega a Quito en las primeras escenas, lo hace sin tener conocimiento de que mató a uno de los hombres que lo perseguían al golpearlo fuertemente contra una columna de concreto. Tampoco sabe que el hermano del occiso lo ha seguido hasta Quito. Este último hombre, en vista de que no sabe dónde se encuentra Ángel y guiado por la rabia que le provoca la pérdida de su hermano, golpea brutalmente al padre de Salvador, quien hacia el final del film muere.

Salvador finalmente termina solo. El cambio es evidente, se delata en la construcción corporal del personaje que transmite agotamiento tanto físico como mental. Salvador no es más el adolescente ingenuo de las primeras escenas que encuentra en la figura del “tipo duro” un modelo a seguir. Ángel, a quien admiraba, lo ha decepcionado.

El final de la película es un final abierto. Ciertamente no hay moralismos ni moralejas, esto se refleja por ejemplo en el hecho de que los delincuentes no reciben ningún tipo de “castigo” por sus actos, lo cual desde mi punto de vista un gran mérito de la película, puesto que escapa o contradice la idea de un estado capaz de regular la vida de las personas a cabalidad, es decir, de alcance absoluto y eficiente en cuanto a sus normas punitivas de control social.

CONSTRUCCIÓN DE “LO NACIONAL”

En el capítulo final de su libro *Canibalía, canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Carlos Jáuregui analiza el papel del *consumo* en la formación de identidades culturales en Latinoamérica. Aborda el

pensamiento de varios autores, entre ellos Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, haciendo notar que las propuestas elaboradas por estos teóricos, la de *hibridación* por ejemplo (en el caso de Canclini), o la del consumo utilizado como metáfora de prácticas sociales que ayudan a conformar identidades, e incluso ciudadanía, son “una visita posmoderna a las metáforas modernas de *transculturación* de Rama y a la *antropofagia cultural* brasileña, con la diferencia que en la híbrides hay un notable *desvanecimiento de lo nacional*”¹⁹.

Este “desvanecimiento de lo nacional” puede tener que ver con que hoy en día, debido a los procesos económicos y políticos, pero especialmente culturales que desencadena la globalización, es muy difícil hablar de identidades fijas.

Hasta hace muy poco decir identidad era hablar de raíces, esto es, de raigambre y territorio, de tiempo largo y de memoria simbólicamente densa. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero decir identidad hoy implica también –si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente- hablar de migraciones y movilidades, de redes y de flujos, de instantaneidad y desanclaje. Antropólogos ingleses han expresado esa nueva conformación de las identidades a través de la espléndida imagen de las *moving roots*, raíces móviles, o mejor de *raíces en movimiento*²⁰.

Estas *raíces en movimiento* responden a la multiplicidad de referentes con los que hoy los individuos construyen su identidad, debido a que la globalización no solo implica un mayor flujo de mercancías y productos a través de las economías mundiales, sino también una “des-territorialización que hibrida las culturas” (J. Martín Barbero, 2002, págs. 15). Por lo tanto, intentar explicar la formación de identidades desde

¹⁹ Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert. 2008, págs. 580

²⁰ Jesús Martín Barbero, *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*, Guadalajara, México, Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, 2002, págs. 14

fundamentalismos nacionalistas, o cualquier otro tipo de “esencialismo” simplemente parecería imposible o al menos nos dejaría resultados muy poco satisfactorios.

¿Podríamos considerar *Ratas, ratones y rateros* como un intento por representar y reconstruir en la pantalla nuestra “identidad nacional”? Creo que sin duda este es el caso. Al respecto tomemos como ejemplo parte de una entrevista realizada a Cordero en un portal web:

Con *Ratas...* la idea era hacer una película que enganchara mucho, que funcionara como un reflejo de lo que es el país pero que a la vez fuera una película factible de hacer, contemporánea. Cuando regresé de estudiar, las películas que se habían hecho aquí eran históricas, adaptaciones literarias, que estaban bien, que eran interesantes, pero que de alguna forma no estaban conectadas con el Ecuador de hoy, entonces me parecía interesante desarrollar eso un poco más.²¹

Sin duda, como bien lo señala el realizador, su opera prima se diferencia de otras obras cinematográficas realizadas en el país hasta ese momento, por no ser una adaptación literaria ni histórica²². Pero sin embargo lo que se mantiene (en relación a esas adaptaciones) es la necesidad de reflejar “lo nacional”.

En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Jesús Martín Barbero señala algo que nos sirve para pensar esta dimensión del cine, en su capacidad para construir una *identidad nacional*:

²¹ Pilar Cobo, *La respuesta del público todavía me sorprende*, entrevista a Sebastián Cordero, *Uiomaganize*, 25 Ene 2011, disponible en: <http://uiomagazine.com/perfiles-sebastian-cordero-03.html>

²² Podemos citar en este caso los films de Camilo Luzuriaga, realizador ecuatoriano cuyo trabajo es quizás de los más importantes en la historia de nuestra cinematografía. *La Tigra*, su opera prima, es una adaptación del cuento homónimo de José de la Cuadra, en la que el autor intenta reproducir con fidelidad una realidad social concreta. Hay un especial interés por los acentos y los modismos que utilizan sus personajes (campesinos montubios), sus costumbres, etc. Es decir, hay un intento por construir o reflejar con fidelidad parte de una “identidad nacional”. El film si bien no es una adaptación exacta en este sentido (puesto que muchos de los personajes no conservan el riguroso acento o forma de hablar construido en el cuento) sigue siendo un reflejo de una preocupación por tratar temas de nuestra “realidad” social/nacional.

Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, *el cine va a conectar con el hombre de las masas por hacerse visibles socialmente*. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la “identidad nacional”. Pues al cine la gente va a *verse*, en una secuencia de imágenes que más que argumentos les entrega gestos, rostros, modos de hacer y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza (J. Martín Barbero, 2003, págs. 227-228).

En el párrafo citado, Barbero analiza el caso del cine mexicano en un periodo de tiempo que va desde los años veinte hasta los cuarenta. Lo que resulta curioso es que esta descripción podría ajustarse perfectamente a lo que es hoy el cine ecuatoriano. Un intento por representar lo nacional, la “ecuatorianidad”, lo propio.

Con respecto a este tema, Cordero responde a la siguiente pregunta de esta forma:

¿La “identidad nacional” está de alguna forma retratada en tus películas?

Te respondo con una respuesta un poquito más amplia tal vez que es, que yo siento que para que una película funcione bien, esa película tiene que por un lado encontrar su lado universal, sobre todo en la trama, en la historia que se cuenta, que una persona de cualquier lugar del mundo pueda entenderla y identificarse con lo que ve, pero para que tenga su sabor y su autenticidad si es importante darle el elemento local. El elemento local en este caso si puede ser justamente lo que es el Ecuador, lo que es una ciudad, lo que es una región, inclusive un barrio de una ciudad, por ejemplo, en *Ratas Ratones y Rateros* el hecho de representar el sur de Quito, el representar el norte y el área, digamos, más aniñada, más burguesa por un lado, y por otro lado representar un Guayaquil, pero un Guayaquil un poco más de bajo mundo, si era muy importante para darle sabor a la historia, y para definir quiénes eran los personajes.

Hasta aquí, tenemos una respuesta que de alguna manera reafirma lo dicho hasta el momento, pero el autor hacia el final de la respuesta añade una idea que me parece importante resaltar:

No es que yo tengo como meta el decir vamos a rescatar la ecuatorianidad, en absoluto, pero sí creo que más es eso que yo siento que les debo a las películas para darles más autenticidad, más verosimilitud, un poco más de verdad, y finalmente es una versión subjetiva del Ecuador, es una versión que yo de alguna forma percibo que es el mundo donde se desarrollan esas películas, las que suceden aquí, más que una deuda con la ecuatorianidad es con las películas para que si pertenezcan a un sitio, que uno si se las crea.²³

Entonces por un lado, en efecto se busca retratar elementos locales, con miras a darle mayor autenticidad a cada film según lo explica su autor, pero por otra parte, tenemos el reconocimiento importantísimo de que esta mirada sobre el Ecuador y su gente es una mirada subjetiva, es decir que no existe la pretensión de construir un falso sentido de objetividad.

Aunque nos queda claro que Cordero no se plantea construir una *identidad nacional* como un objetivo consciente, creo que el ejercicio de representación que ejerce sobre la sociedad ecuatoriana produce este efecto, y encuentro que este ejercicio de representación se corresponde con la “incapacidad de las metáforas nacionalistas y latinoamericanistas de concebir las identidades heterogéneas” (C. Jáuregui, 2008, págs. 573-574), los referentes múltiples y las raíces móviles, sin las cuales no podemos entender hoy los procesos de formación de identidades en América Latina. Por lo tanto, podemos decir que se trabaja a partir de una mirada subjetiva en efecto, pero una mirada que parece tenerlo todo muy claro, es decir, no se trabaja a partir de preguntas sino más bien de certezas, como por ejemplo al asumir que la región costa del Ecuador supone calidez (en la forma de ser de su gente, en los colores que evoca, etc.) así como la Sierra vendría a ser lo contrario.

Cabe recalcar que con Cordero se produce una ruptura en la tradición de un cine nacional más bien ligado hacia “lo culto”, como en el caso de Luzuriaga que construye

²³ Entrevista realizada a Sebastián Cordero, cineasta, jueves 18 de abril de 2013, Quito

su cine a partir de literatura ilustrada o de la denominada “alta cultura”²⁴. Por el contrario Cordero recurre a la crónica, a hechos particulares inspirados en la “vida real” extraídos de medios de comunicación masivos (y en su mayoría amarillistas), como diarios, revistas, televisión, etc.

Además, esta *identidad nacional* reflejada en el cine de Cordero entra en tensión con la lectura que cada espectador realiza. Una de las preguntas que pueden surgir es: ¿Es esto realmente lo que somos? Según cada caso particular, el espectador se sentirá más o menos identificado con lo que ve en la pantalla, pero finalmente, lo que obtenemos es la constatación de la imposibilidad de construir una *identidad nacional* homogénea y de alcance masivo.

Es así que el cine de Cordero podría entenderse dentro de las lógicas postmodernas que ponen en crisis los discursos totalizantes, los metarrelatos, es decir las grandes utopías y los proyectos de nación.

CRÓNICAS

Crónicas (2004)²⁵ es el segundo largometraje escrito y dirigido por Sebastián Cordero. Podríamos decir que es una cinta de suspenso, un ejercicio cinematográfico de gran calidad técnica y varios aciertos en el plano formal desde mi punto de vista.

El guion está basado en hechos de la vida real en los que Cordero se inspiró tras leer sobre el asesino colombiano Luis Alfredo Garavito, conocido como *La bestia de Génova*, que en la ficción pasa a ser el *Monstruo de Babahoyo*. La historia se

²⁴ La literatura utilizada por Camilo Luzuriaga ha sido vista como la más alta expresión, en su momento, de literatura popular, por su contenido, pero sin embargo, era consumida por un sector de la sociedad que podría considerarse como parte de las élites o clases dominantes.

²⁵ *Países*: México y Ecuador. *Año*: 2004. *Dirección y Guion*: Sebastián Cordero. *Fotografía*: Enrique Chediak. *Música*: Antonio Pinto. *Montaje*: Luis Carballar, [Iván Mora Manzano](#). *Producción*: Alfonso Cuarón, Jorge Vergara, Guillermo del Toro, Bertha Navarro, Isabel Dávalos. *Intérpretes*: John Leguizamo, Damián Alcázar, José María Yazpik, [Leonor Watling](#), [Alfred Molina](#), Gloria Leyton, Camilo Luzuriaga, Hugo Hidrovo. *Duración*: 108 min.

desenvuelve en esta ciudad ecuatoriana a la que ha llegado Manolo Bonilla (John Leguizamo), corresponsal de *Una hora con la verdad*, programa de noticias sensacionalista producido en Miami. Vinicio Cepeda es el asesino en serie (hecho que nunca es explicitado en la película) que se convierte en el personaje antagónico al cual el reportero intenta desenmascarar, buscando una confesión de que él es en efecto el asesino serial al que busca. Sin embargo, será el mismo reportero la pieza clave para que Cepeda sea liberado tras realizar un reportaje (en un intento por ganar su confianza y lograr su confesión) en el que se lo muestra como una víctima de la negligencia policial y de un sistema judicial ineficiente.

Finalmente el reportero tendrá que elegir entre denunciar al asesino, confesando sus propios errores y pagando el precio por ellos, o dejarlo ir para obtener un programa de televisión en Miami.

El largometraje intenta ser una denuncia a la “manipulación de la verdad” que pueden lograr los medios, y el enorme peso que estos tienen en nuestra sociedad. También es importante la exploración en cuanto a la construcción de los personajes, en un territorio al que el director se había acercado en *Ratas, ratones y rateros*. Acerca de esto Cordero explica en una entrevista:

¿Qué significa Crónicas para usted como director?

Para mí es un filme muy importante, porque luego de *Ratas*... hubo un momento de incertidumbre, no sabía a ciencia cierta cuál sería el paso siguiente. Así, *Crónicas* es un proyecto muy orgánico que pretende desarrollar más algunas ideas que están en *Ratas*...

¿Cuáles son estas ideas y adónde apuntan?

Hay un elemento muy importante que es la doble cara del personaje de Ángel. Él es capaz de hacer cualquier cosa, pero a la vez es capaz de sentir compasión. Entonces quise desarrollar esta idea hasta que

supere lo entretenido, es decir, llevarla hasta el límite de la moralidad²⁶.

Vinicio Cepeda, el asesino interpretado por el actor mexicano Damián Alcázar, es quizá el ejemplo más claro de las palabras del director en los párrafos citados. Él, al igual que Ángel en *Ratas, ratones y rateros*, es presentado como un sujeto capaz de sentir compasión (y podemos incluso llegar a sentir pena por él en el inicio del film, en la escena del linchamiento), pero al mismo tiempo nos transmite desconfianza. Es quizás una encarnación de Ángel llevado, como Cordero bien lo señala, “hasta el límite de la moralidad”. Esta dualidad entre el “bien” y el “mal” en los personajes de Cordero empieza a posicionarse en este punto como una constante que estará presente también en sus dos siguientes filmes, *Rabia* y *Pescador*.

EL LUGAR DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION EN EL FILM

En la *teoría mediática* elaborada por Scott Lash en su libro *Crítica de la información*, el autor propone que ésta “solo es posible en un época en la cual la vida social y cultural ha sido saturada por los medios”²⁷, que gozan además de una gran aceptación colectiva, en el caso de la prensa por ejemplo, en cuanto a su veracidad basada en la inmediatez de los hechos más que en un proceso discursivo lógico.

El discurso no funciona mediante mensajes sino a través de actos de habla más serios, proposiciones, enunciados organizados en marcos de conceptos apoyados por un argumento legitimador. Los medios informacionales –la televisión, los diarios y los medios digitales–, por su parte, no funcionan a través del discurso. No tienen tiempo para discursar. Deben estar impresos treinta minutos después del acontecimiento. Deben producir lo que la televisión transmitirá esta noche o a lo sumo esta semana. Los

²⁶ *Me identifico con el realismo sucio*, entrevista a Sebastián Cordero, Explored, 9 Sep. 2003, disponible en: <http://www.explored.com.ec/noticias-Ecuador/me-identifico-con-el-realismo-sucio-155679.html>

²⁷ Scott Lash, *Crítica de la información*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, pág. 122

diarios y otros medios informacionales nos hacen creer lo que dicen no por argumentación lógica sino por la facticidad en bruto de sus mensajes (...) Los medios discursivos, como el artículo o el libro académicos, operan a través de la reflexión y el argumento. Los medios informacionales trabajan por conducto de la cruda violencia simbólica del hecho. (S. Lash, 2005, pág. 133).

El fenómeno descrito en el párrafo citado es algo que podemos ver reflejado en *Crónicas*. Los reporteros protagonistas de la historia se preocupan por obtener imágenes impactantes, captadas con la frescura del momento, y vemos la importancia que obtienen estas imágenes una vez que son transmitidas (con relativa inmediatez) en la cadena sensacionalista en Miami, tanto así, que es gracias a ellas que el asesino (Vinicio Cepeda) es liberado al final de la película.

De igual manera, en la escena de giro en la que Cepeda es atrapado tras haber arrollado accidentalmente a un niño en la calle, el director nos muestra a los reporteros preocupados por captar el impactante hecho de violencia que se desarrolla ante sus ojos. El camarógrafo intenta captar cada instante conservando la crudeza del hecho, abriéndose paso entre la gente para poder firmar lo más cerca posible (En una escena anterior se muestra al mismo camarógrafo apartando el brazo de un padre que abraza a su mujer, quien llora por la muerte de su hijo, con el fin de obtener una mejor toma). Así, el resultado final, arroja la frialdad de unos reporteros a los que solo les interesa explotar el drama humano que se vive en ese pueblo “olvidado”.

Sin embargo, mi hipótesis es que Cordero no se aleja de la representación de la violencia que el mismo intenta poner en escena, pues es el mismo quien irrumpe (mediante la construcción ficcionada) de forma violenta en la vida de un cierto grupo de personas a quienes intenta retratar, obviamente desde su propio punto de vista, el cual, gracias al poder de la imagen, es tomado como “realidad pura”.

RABIA

Rabia (2008)²⁸ es el tercer largometraje dirigido por Cordero, que en este caso es una adaptación de la novela homónima de Sergio Bizzio, escritor y cineasta argentino. La película es una coproducción entre España, México y Colombia, y cabe recalcar además que la cinta fue producida por Guillermo del Toro y Bertha Navarro, dos nombres importantísimos dentro de la industria cinematográfica a nivel internacional.

José María y Rosa son los personajes protagónicos del largometraje. Ambos inmigrantes latinoamericanos que viven en España y que han empezado una relación sentimental hace pocas semanas. Él es albañil y ella empleada doméstica interna de una mansión venida a menos en la que vive una pareja de edad avanzada.

José María es retratado desde las primeras escenas como un sujeto celoso. Rosa, sin embargo, no le da importancia a esto (puesto que sus celos no se han tornado en un elemento problemático aún) y se muestra muy afectuosa con él.

Mientras la pareja camina en dirección al trabajo de Rosa, José María escucha los comentarios de un par de mecánicos acerca de lo “buena” que está su novia, lo cual lo molesta sobremanera. Rosa le dice que los odia puesto que siempre le “dicen cosas”. José María les lanza una mirada desafiante pero la situación no pasa a más. La pareja continúa su camino. Ya en la casa donde trabaja Rosa se despiden con un apasionado beso. A continuación tenemos un poderoso primer plano del actor mexicano Gustavo Sánchez Parra, quien camina decidido por la calle con toda la “rabia” contenida en su rostro. El personaje, José María, golpea al mecánico que previamente había murmurado sobre su novia y lo deja tendido en el piso. Se va del lugar y a continuación sobre fondo

²⁸ *Países:* España-México. *Año:* 2008. *Productora:* Nirvana Films. *Dirección y Guión:* Sebastián Cordero. *Fotografía:* Enrique Chediak. *Música:* Lucio Godoy. *Montaje:* David Gallart. *Producción:* Guadalupe Balaguer, Guillermo del Toro. *Intérpretes:* Gustavo Sánchez, Martina García, Yon González, Iciar Bollain, Concha Velasco, Xabier Elorriaga, Fernando Tielve, Alex Brendemühl. *Duración:* 89 min.

negro aparece el título del film de forma impactante. Este acto de violencia dará pasó a la *escena de giro*²⁹ del film, la escena del asesinato.

El capataz de la construcción en la que trabaja José María lo confronta sobre la golpiza que le propicio al “hijo de los vecinos” (el mecánico). José María le dice que lo golpeo porque estaban hablando sobre su novia. El capataz entonces le responde: “¿Quién? ¿La colombianita esa a la que todos se quieren follar?”. Acto seguido lo despide y le dice que se retire. Después de unos días José María regresa a la construcción. El capataz sorprendido nuevamente le dice con tono amenazante que no quiere verlo allí. José María lo golpea en el rostro y el impacto hace que el capataz caiga varios pisos abajo y muera.

Tras este hecho José María decide refugiarse en la casa donde trabaja su novia Rosa. Lo curioso es que no le cuenta nada, ni ella ni a nadie. A partir de ese momento José María se transforma en un ente, un fantasma silencioso que es testigo de los abusos a los que su novia debe enfrentarse en la casa de sus empleadores, abusos que no vienen directamente de ellos sino de su hijo, quien la acosa sexualmente llegando finalmente a violarla.

José María desaparece de la vida de Rosa, quien no sabe que él se encuentra escondido en la misma casa donde ella vive. La policía la interroga pero ella responde que no sabe nada del paradero de su novio. Lo que más le preocupa es que está embarazada.

²⁹ “Cuando una historia comienza su protagonista vive una vida que está más o menos equilibrada. Tiene éxitos y fracasos, altos y bajos. ¿Y quién no? Pero la vida la tiene relativamente controlada. Entonces, quizá de repente, pero siempre de forma decisiva, se produce un acontecimiento que altera de manera radical ese equilibrio (...)” Por lo tanto, es esto lo que desencadena la acción del film, que tendrá lugar hasta llegar a una escena climática y posteriormente un desenlace.

Robert McKee, *El guión, sustancia, estructura estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, Alba Editorial, 2004, págs. 233-234

Rosa, tras pensar en abortar finalmente decide tener al bebé. La señora de la casa (quien la ve como una hija) la apoya. Sin embargo Rosa aún tiene un problema. El hijo de los Torres la acosa progresivamente hasta que finalmente abusa de ella. José María, testigo silencioso de este hecho decide tomar cartas en el asunto. Asesina al hombre y lo hace parecer un accidente.

Luego de esto, los dueños de la casa deciden fumigar el lugar. Un toxico químico recorre toda la casa. Todos abandonan el sitio quedando José María allí atrapado, lo que acaba con sus últimas fuerzas.

Rosa finalmente da a luz. José María por última vez la llama por teléfono desde la habitación de arriba donde hay otra línea y le confiesa que está allí. Rosa sube rápidamente con su hijo en brazos y encuentra a José María tirado en el suelo, muy enfermo y débil. En el plano final vemos a José María muerto, junto a él su hijo recién nacido y Rosa que llora sobre él. La cámara se aleja recorriendo la casa en un prolongado *plano secuencia*³⁰ sobre un bolero sobrecogedor.

A medida que transcurre el film somos testigos del proceso de transformación y descomposición física que sufre José María. Es inevitable nuevamente pensar en la figura del monstruo. Pero del monstruo “bueno”, aquel capaz de sentir no solo odio sino amor. Podríamos decir que todos los actos llevados a cabo por este personaje son finalmente motivados por amor (cabe aclarar que hablamos de la concepción de amor para el personaje, aun si esta representa una posición machista). Sobre esto quiero señalar las palabras del propio realizador:

(...) A mí me gustan los personajes en el cine que tienen mucha complejidad, que tienen muchas gamas de grises, que no se quedan solo en el estereotipo de este es el bueno y este el malo, no, a mí eso me parece aburridísimo, prefiero siempre meterme en personajes que

³⁰ Un plano secuencia en cine se conoce como una toma sin cortes en la que la cámara se desplaza siguiendo la acción del personaje durante un tiempo más o menos prolongado.

te permiten explorar toda la gama de sentimientos y de lo que tiene el ser humano. En *Rabia* cuando leí la novela, me engancho mucho que José María, el personaje principal, era alguien muy cuestionable, uno podía decir de él que era un machista, celoso, casi un psicópata, pero al mismo tiempo con una capacidad de amar, de darse, de sacrificarse que lo hacen un hombre muy, muy fuerte.³¹

En este sentido, este personaje, al igual que Ángel en *Ratas, ratones y rateros* y Vinicio en *Crónicas*, es construido e intenta ser reflejado en varios matices, desde su capacidad para realizar actos de extrema violencia hasta su disposición para dejarse afectar y conmoverse con respecto a lo que les sucede a sus seres amados.

SITUACIÓN GEOPOLÍTICA DE LOS PERSONAJES EN *RABIA*

Como hemos visto, el cine de Cordero parece estar fuertemente marcado por una necesidad de reflejar distintas realidades sociales, ya sea la delincuencia del día a día, las calamidades de los pueblos de países “tercermundistas” o las luchas cotidianas a las que se enfrentan los migrantes latinoamericanos en países europeos. Este último es el caso de *Rabia*.

Analicemos en este caso el lugar político de los personajes de este film en cuanto a su entorno. El hecho de que sean inmigrantes latinoamericanos en un país europeo parece ser parte de un discurso, discurso que pretende reflejar las condiciones de un determinado grupo de personas (inmigrantes latinos), que viven en Europa bajo condiciones subalternas. Podríamos, por lo tanto, leer esto como parte de un discurso de denuncia procedente tanto del realizador como de los productores.

En una entrevista, Cordero responde a la siguiente pregunta:

¿Por qué adicionar en la película el tema de la inmigración?

En la novela todo ocurre en Buenos Aires y todos sus personajes son argentinos. La idea vino por sugerencia de Bertha Navarro cuando ella

³¹ <http://www.cinevistablog.com/entrevista-al-director-latino-sebastian-cordero/>

me dio la novela para que la leyera. Ella siempre está buscando temas muy sociales en el cine que ella produce y pues yo trabajo con ella desde hace muchos años, así que mantenemos muy conectados sobre todo con el tipo de historias que ella quiere. Cuando ella me sugiere incorporar este tema me pareció muy acertado porque le daba una capa adicional de significado a Rabia, de reflexión, que va mucho más allá de lo obvio que se puede ver en las primeras escenas de la película³².

Como vemos, la idea de añadir esta capa política al film proviene en un inicio de la productora Bertha Navarro, que como Cordero lo señala “busca temas muy sociales en el cine que produce”. ¿Pero, por qué? ¿De dónde nace esa necesidad de buscar temas sociales en este tipo de films?

Una de mis hipótesis es que, si tomamos en cuenta que la película es una coproducción entre tres países (y que para que la coproducción sea efectiva las partes involucradas aportan no solo con dinero, en el caso de que todas las partes financien el proyecto, sino también con trabajo, tanto del equipo técnico como de los actores) el asunto de la inmigración parecería encajar muy bien, al tener no solo actores españoles, sino también colombianos y mexicanos trabajando en el film. Pero más importante, son las connotaciones simbólicas que esto puede generar en film, pues me atrevo a plantear que la inclusión de la problemática migratoria puede considerarse como un movimiento estratégico por parte del departamento de producción del film. ¿Movimiento estratégico con qué fines? Ciertamente la inclusión de la problemática migratoria como lo señala Cordero “le da una capa adicional de significado” a la película. Una capa de significado con “mayor profundidad” ante los ojos de la *crítica especializada* (que además puede generar una mejor respuesta del público en general), puesto que es un film que trata “temas serios”, temas de importancia en la actualidad del mundo.

³² <http://www.cinevistablog.com/entrevista-al-director-latino-sebastian-cordero/>

Así, queda planteada la pregunta, ¿Hay una necesidad de introducir temas sociales, densos, “profundos”, con vistas a una mejor recepción por parte de la crítica internacional “especializada”, festivales y demás? Al respecto Cordero respondió:

¿Crees que las películas de carácter o con contenido social en los festivales, son mejor recibidas que otro tipo de películas?

Sabes que no sé, en cierto sentido (duda) no sé si una cosa que atrae mucho del cine latinoamericano alrededor del mundo es su fuerte contenido social, o sea, de hecho en la época en que se estrenó crónicas en Estados Unidos y afuera en festivales, la gente justamente hablaba mucho de eso, y yo me acuerdo que en varias entrevistas muchas veces hable de que para mí justamente la fuerza del cine latinoamericano es que de alguna forma tiene muchas influencias de muchos lugares del mundo, porque es un cine que finalmente le debe mucho al cine norteamericano, porque es lo que más vemos, o sea como el resto del mundo, entonces de alguna forma sí hay una cierta claridad acerca del desarrollar tensión, de encontrar historias que te enganchen, pero esas historias se mezclan con el contenido social, quieras o no, o sea, es algo que está presente, y creo que si es algo que ha llamado mucho la atención, en ese entonces me acuerdo que hubo desde toda la movida de *Amores Perros*, de *Y tu Mamá También*, de *Ciudad de Dios*, que fue también la época de *Crónicas*, bueno, *Ratas*... antes, todo eso sí llamaba mucho la atención definitivamente, pero a la vez también tienes películas donde el contenido social de por sí yo siento que no es tan importante, ya en su valor cómo películas, y que igual les ha ido increíblemente bien, tal vez, a mi modo de ver, la mejor película latinoamericana de los últimos 20 años es *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel, que sí tiene algo de contenido social ahí, definitivamente, pero no es ese su eje central, y películas como el cine de Rigadas por ejemplo, que es un cine que, aunque si está presente el contenido social, no es lo único

¿Crees que había una intuición de parte tuya o de los productores de la película, de que la capa de significado social ayudaría a vender mejor la película?

Quien sabe, porque por un lado en España tenían recelo y creo que finalmente, fue real el recelo de que la gente y de que el público español no iba a recibir tan bien una historia justamente donde se cuente una historia de migrantes, en la que finalmente los malos del cuento terminan siendo los personajes españoles, aunque yo me di cuenta, y muy temprano, en la escritura del guión, también me asegure de equilibrar la cosa, finalmente el más violento y el más psicópata de la película es el protagonista, pero también es el personaje que tiene su lado más, digamos, amoroso, su lado protector, e igual en la familia de los españoles, pues la señora tiene su doble cara, o sea, se portan súper bien con Rosa en ciertos momentos y en otros pues la ignoran completamente, como si ella fuera un ser invisible, y eso era interesante pero, dentro de que va a vender más o no, algo que te das cuenta con el tiempo es que nadie sabe que es lo que vende más, es tan relativo, es tan coyuntural, o

sea depende de tantos factores, y Rabia tuvo su éxito en ventas pero su éxito muy relativo, o sea, la película finalmente podría haber circulado yo creo que mucho más en Europa que en el resto de Latinoamérica, y fue muy reducido, yo creo, su circulación ya a nivel internacional.³³

PESCADOR

Pescador (2012)³⁴ es el cuarto largometraje realizado por Cordero. El film está basado en una crónica escrita por el periodista y escritor Juan Fernando Andrade titulada “Confesiones de un pescador de Coca”, publicada en la revista *Soho* en el año 2007. El guion fue escrito por Cordero en conjunto con Andrade.

Una vez más, como en el caso de *Crónicas*, Cordero parte de “hechos de la vida real” para la escritura del guión, el cual trata de un pescador que tras el hallazgo de varios paquetes de coca a las orillas del mar de su pueblo natal, a diferencia de sus colegas, quienes rápidamente encuentran compradores interesados en la droga, decide irse del lugar en busca de mejores oportunidades de venta. Este personaje, cuyo nombre es *Blanquito*, es interpretado por el actor Andrés Crespo.

En una entrevista realizada a Cordero, el autor destaca lo siguiente:

“No quise centrarme en el aspecto de la droga, del narco, del aspecto policial que podía tener la película, sino más bien, centrarme más en el personaje y termina siendo una película de análisis de un personaje que es un pez fuera del agua”.³⁵

³³ Entrevista realizada a Sebastián Cordero, cineasta, jueves 18 de abril de 2013, Quito

³⁴ *Países:* Ecuador-Colombia. *Año:* 2012. *Productoras:* Cinekilotoa S.A. / Contenido Films. *Dirección:* Sebastián Cordero. *Guion:* Juan Fernando Andrade / Sebastián Cordero. *Fotografía:* Daniel Andrade. *Música:* Sergio Mejía. *Montaje:* Sebastián Cordero / Santiago Oviedo. *Producción:* Lisandra I. Rivera / Sebastián Cordero. *Co-productores:* Alejandro Arango / Laura Gómez. *Intérpretes:* Andrés Crespo, María Cecilia Sánchez, Carlos Valencia, Marcelo Aguirre. *Duración:* 96 min.

³⁵ *Sebastián Cordero: “Pescador” es un película muy local, pero tiene impacto por temas universales, por eso su aceptación*, entrevista a Sebastián Cordero, “El Poder de la Palabra” de Ecuador inmediato/Radio, 28 Mar 2012, disponible en: http://www.Ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=169977&umt=sebastián_cordero3a_22pescador22_es_una_película_muy_local_28audio29

Este aspecto señalado por Cordero es un gran acierto desde mi punto de vista. Es justamente esto lo que le da profundidad y enriquece el film en su contenido. Blanquito es presentado desde el inicio del film bajo la figura del *outsider*, aquel que no encaja. Podríamos decir incluso que es un “perdedor”, alguien de quien nadie espera nada. Sin embargo, él mismo tiene grandes expectativas para su futuro.

En una crónica escrita para la revista *Soho* por Andrés Crespo, actor protagonista del film, se señala lo siguiente acerca de su personaje:

Nunca sentí nada más que felicidad después de hablar con el director de verdad. Me quedé callado por dentro y comencé a escucharlo, a tratar de entender cómo él veía a Blanquito. Pero no lo pensaba mucho. Nada es peor que pensar demasiado. Iba suave, escuchando. Yo trataba de no hacerme una idea del personaje hasta estar en el lugar de los hechos. Quería estar parado en El Matal para entender la situación. El ángulo interno de Blanquito me parecía muy cercano a mí: es una persona que no está cómoda con su situación, que quiere salir, quiere vivir. Yo siempre me he sentido así. Padezco la misma claustrofobia.³⁶

Sin duda es esta una descripción muy acertada del personaje, no solo porque viene desde el propio actor que lo interpreta sino también porque es esto precisamente lo que vemos reflejado en pantalla. La necesidad de escapar y la sensación de movimiento constante que, sin embargo, no lleva a ningún lugar nos recuerda al personaje de Ángel en *Ratas, ratones y rateros*. Cabe también recalcar que la interpretación de Crespo no parece distar mucho de su forma de ser en la “vida real”. Nos deja la sensación incluso, de que es él interpretándose a sí mismo, y digo esto basado en otras obras en las que ha participado el actor, quien parece ser siempre la misma persona en pantalla.

³⁶ Andrés Crespo Arosemena, *Yo fui Blanquito*, Revista Soho, Edición 107, Dic 2011 / Ene 2012, disponible en: <http://pescadorlapelicula.com/sites/default/files/PescadorSoho.pdf>

Tras el hallazgo de la droga a orillas del mar, Blanquito es incitado por un amigo a irse del pueblo para buscar compradores en las ciudades grandes. Entonces conoce a Lorna, una mujer atractiva de nacionalidad colombiana, conviviente de un hombre adinerado que posee una propiedad en *El Matal*. Ella le dice que tiene contactos que les pueden ayudar a vender la droga, con lo cual hacen un trato para repartirse el dinero en la mitad una vez completado el negocio, y emprenden un viaje que terminara en la ciudad de Quito. Así la película se transforma rápidamente en un *Road Movie*³⁷, a propósito de lo cual quiero señalar las palabras de María Cecilia Sánchez, actriz que interpreta el papel de Lorna:

A lo largo de *Pescador* vemos un viaje que tiene claro su punto de partida más no de llegada, como en la vida, aquí lo que importa es el camino y en este caso el infortunado camino que recorren los personajes principales de esta particular *road movie*; cada uno parece venir envuelto en su propia nube, llevar a cuestas un decorado que define su atmosfera y su personalidad. Y a mí Lorna la siento aguerrida pero insegura, fuerte y frágil, llena pero llena de contradicciones. Cuerpo y mente, dos repúblicas hermanas aparentemente divididas. Un personaje maravilloso, una ficción tan real y cotidiana que solo puedo hacerse cine en manos de un gran director³⁸.

Me parece particularmente importante la primera idea. En *Pescador* tenemos claro el punto de partida más no el de llegada, y esto se evidencia especialmente en Blanquito, quien hacia el final del film, tras haber recorrido un largo viaje, se encuentra nuevamente en un punto incierto, naufragando a la deriva. Tenemos, así como en *Ratas ratones y rateros* y *Crónicas*, un final abierto que le permite al espectador sacar sus propias conclusiones.

³⁷ El *road movie* (del inglés, literalmente "película de carretera") es un género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje (...) En general, las películas de carretera tienden a una estructura episódica, en que cada segmento de la narrativa enfrenta a los protagonistas con un desafío, cuyo cumplimiento revela parte de la trama. Ver más en: http://es.wikipedia.org/wiki/Road_movie

³⁸María Cecilia Sánchez, *Recuerdo a Lorna*, Revista Soho, Edición 107, Dic 2011 / Ene 2012, disponible en: <http://pescadorlapelicula.com/sites/default/files/PescadorSoho.pdf>

Es evidente a lo largo del film que Blanquito siente una fuerte atracción por Lorna, quien no le corresponde y le deja claro que lo acompaña estrictamente por negocios. Sin embargo a medida que avanza el largometraje se desarrolla cierta afinidad entre ambos que irradia una muy leve tensión sexual que no llega al romance.

Al llegar a Quito, al punto en el que se encuentra el comprador de su producto, que es nada menos que el conviviente de Lorna (el dueño de la casa en El Matal), este les pone una condición para pagar el precio que le piden. Esta condición es que Lorna se acueste con él esa noche, Blanquito intenta persuadirla, pero ella acepta, lo cual provoca en él una profunda decepción. De regreso y en su hotel Blanquito toma la decisión de abandonar a la chica y llevarse la droga consigo, sin un comprador fijo, sin un lugar al cual ir: un futuro incierto por delante.

CAPÍTULO 2

Una vez que hemos descrito el contenido en las películas de Cordero por medio de sus personajes, desglosando algunas de sus características y rasgos principales, procederemos a analizar la estructura narrativa de sus films y también su visualidad.

Quiero aclarar que al referirme a *estructura narrativa*, no me refiero a lo que podríamos entender como *argumento*, sino al gran número de posibilidades que posee el autor en la composición de la obra, y que producen por lo tanto diferentes *tipos* de historias.

Es importante resaltar, sin embargo, que el uso de la palabra *historia* podría quizás no ser el más apropiado, puesto que *historia* nos remite a una serie de acontecimientos ordenados de forma cronológica desde un punto inicial hasta un punto final que conforman una totalidad. Totalidad de la cual podríamos decir, se construye desde una mirada externa y utilitaria (puesto que tiene fines informativos). Lo que quiero decir es que el cine no necesariamente es sinónimo de *historia* o *narración*, puesto que la forma es tan importante como el contenido.

Una manera diferente de entender el cine es desde el conflicto y la sustancia, es decir desde el interior y no desde una mirada externa que pretende *informarnos* acerca de una serie de eventos. La sustancia en este caso vendría dada por la construcción de un mundo en el cual los personajes mantienen intensas luchas que van poco a poco construyendo un entramado de relaciones complejas entre sí, y que finalmente estructuran la progresión del film desde las acciones, no desde eventos vistos desde afuera como mera información.

Con el fin de realizar un análisis provechoso de las obras de Cordero, intentaremos establecer las constantes *narrativas* (desde el conflicto y la sustancia) al igual que procederemos a realizar un análisis estético de sus obras.

ANÁLISIS NARRATIVO Y VISUAL DE LAS OBRAS

Robert McKee, importante teórico de la escritura de guiones cinematográficos, describe tres partes en el esquema de lo que llama *Triangulo narrativo*, el cual está compuesto por: Arquitrama, Minitrama y Antitrama.

Arquitrama: El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagónicas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible. (Robert McKee, 2004, págs. 67-68)

Minitrama: (...) Minimalismo significa que el escritor comienza con los elementos del diseño clásico para después reducirlos –menguar, comprimir, recortar o truncar los rasgos prominentes de la arquitrama- (Robert McKee, 2004, págs. 68)

Antitrama: (...) La contrapartida cinematográfica de la antinovela, o Nouveau Roman, o teatro del absurdo. Este conjunto de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino que le da la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales. (Robert McKee, 2004, págs. 68-69)

Una vez citados los parámetros bajo los cuales McKee clasifica los diferentes tipos de estructuras dramáticas, intentaré, con el fin de establecer un orden claro y provechoso para el análisis del tema tratado en esta tesis, clasificar, o encontrar el lugar de las obras estudiadas en el esquema propuesto por McKee.

Conjuntamente, realizaré un análisis del lenguaje audiovisual presente en cada una de las obras, es decir, el tipo de planos utilizados, movimientos de cámara, diseño sonoro, etc.

Cabe recalcar que Robert Mckee es un importante referente para los guionistas de la industria hollywoodense, ya que él mismo se encuentra inmerso en esta industria, por lo tanto su análisis y teoría sobre la escritura de guiones responde a una visión hegemónica de lo que se supone debe ser el cine. Esta visión está encaminada a hacer de los guiones piezas exitosas en relación al alcance que puedan lograr con un público masivo. Por lo tanto, su escuela es la del cine clásico hollywoodense y es esto lo que de alguna forma pretende reproducir.

Tomo como referente a Mckee por la claridad de sus preceptos, y parto de una visión hegemónica que normativiza la forma en que se debería escribir guiones (desde la perspectiva de la industria hollywoodense), para examinar las variables en un cine de carácter “emergente” y periférico, como en este caso, podríamos denominar al cine de Cordero.

Con el fin de problematizar esta visión hegemónica sobre el cine, su estructura y contenido, hacia el final de este capítulo utilizaré también otro referente; el libro *Héroes menores* del autor ecuatoriano Galo Alfredo Torres, quien examina un importante tendencia en el cine latinoamericano contemporáneo que él ha denominado cómo *Novísimo cine latinoamericano de entre siglos*. Los aportes de Torres sin duda nos ayudaran a complejizar el análisis de las obras de Cordero, poniendo en perspectiva visiones diferentes sobre el cine y sus infinitas posibilidades.

RATAS, RATONES Y RATEROS

El film tiene dos protagonistas: Ángel y Salvador. El primero es un delincuente avezado y con amplia experiencia en el oficio. El segundo, más joven y tímido, es un delincuente de poca experiencia que apenas está iniciando (Esto lo deducimos en cuanto al valor de los objetos que roba).

Podemos decir que los personajes no tienen un objetivo concreto, una meta específica por alcanzar, y por lo tanto tampoco tenemos un personaje antagónico en particular. Lo que encontramos son dos personajes que se mueven a la deriva, sus objetivos van mutando según las situaciones a las que se ven obligados a enfrentar y las fuerzas antagónicas se ven encarnadas en un conjunto de personajes varios.

En el caso de Ángel deducimos que su objetivo es *escapar*. Escapar en un principio de los matones que lo persiguen para cobrar sus deudas. En un segundo momento, escapar de sus actos (robos y asesinatos) y sus posibles consecuencias (el castigo penal).

Salvador, cuyo objetivo es mucho más difuso, se convierte en secuaz de Ángel a quien acompaña a lo largo de su travesía. Sin embargo, podríamos decir que su objetivo en un principio también es escapar, escapar de su casa, de su padre, del colegio y de sus obligaciones. A medida que el film avanza su objetivo cambia. Una vez que regresan a Quito, después de enterarse de que Ángel mató a uno de sus perseguidores, descubren que el padre de Salvador ha sido brutalmente golpeado. Es así que su prioridad se convierte en conseguir dinero para pagar las cuentas del hospital en el que este se encuentra. Por lo tanto podríamos decir que su nuevo objetivo es *redimirse*.

Finalmente, Ángel planifica el robo de una casa. Las cosas salen mal y decide escapar con el botín dejando atrás a Salvador y a sus amigos.

Lo curioso es que no encontramos un cambio en Ángel, quien parece ser el mismo personaje de principio a fin. Por otra parte si encontramos un cambio en Salvador, quien hacia el final del film se ha visto obligado a madurar de forma violenta debido a las experiencias vividas. Es decir que ha sufrido un viaje no solo externo sino también interno.

El final de la película es un *final abierto*³⁹ que podríamos decir, invita al espectador a generar sus propias conclusiones, aunque esto no necesariamente tiene que producirse así. Si bien no encontramos en este film una estructura clásica, “arquitrámica”, tampoco se trata de su opuesto exacto, la antitrama, con lo cual podemos decir que el film es una minitrama.

LENGUAJE AUDIOVISUAL EN *RATAS, RATONES Y RATEROS*

La secuencia inicial del film es una persecución. Ángel escapa de dos hombres que intentan matarlo. El uso de steadicam⁴⁰ que permite seguir a los personajes a lo largo de su recorrido por el cementerio apoya la sensación de vértigo y adrenalina que la escena pretende transmitir, y que desde mi punto de vista logra con satisfacción. La película en general está construida en base a esta lógica, velocidad, cortes rápidos,

³⁹ La arquitrama ofrece un final cerrado: se responde a todas las preguntas planteadas por la historia; se satisfacen todas las emociones evocadas. Al público le encantan las experiencias terminadas, cerradas, que no quede nada dudoso, sin aclarar.

Por otro lado, la minitrama a menudo deja el final un tanto abierto. La mayoría de las preguntas planteadas por la narración quedan respondidas, aunque podrían quedar una o dos preguntas sin responder en el filme, dejando que sea el público quien las deduzca después de haberlo visto. La mayor parte de las emociones evocadas por una película quedarán satisfechas, aunque podría quedar algún residuo emocional que deba satisfacer al público. (Robert Mckee, 2004, págs. 70)

⁴⁰ Steadicam es el nombre comercial del primer estabilizador de cámara, consistente en un sistema de suspensión y brazo recto con soporte para la cámara y sistema de contrapesos, el que se puede complementar con un brazo isoelástico adosado a un chaleco o *body* como se le conoce para aumentar el tiempo de utilización del steadicam en tomas largas ya que el peso se traslada de los brazos del operador a las caderas del mismo. El steadicam es un dispositivo que permite llevar la [cámara](#) de cine o televisión atada al cuerpo del [operador de cámara](#) mediante un [arnés](#). Compensa los movimientos del operador, mostrando imágenes similares al punto de vista subjetivo del personaje. Ver más en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Steadicam>

ágiles, y por supuesto música extradiegética⁴¹ de ritmo acelerado que acompaña los momentos de mayor adrenalina, en este caso, las persecuciones.

A propósito de la música, cabe destacar la participación de la banda de rock ecuatoriana *Sal y Mileto*, que forma parte del *sountrack*⁴² del film. Esta música que podríamos denominar como contemporánea, junto a un ritmo visual rápido, contribuye quizás a crear empatía con un espectador acostumbrado al vértigo de las imágenes televisivas y a la estética del videoclip, es decir, al espectador de hoy. Es quizás por esto que el film contó con una gran acogida del público en general, y especialmente de los más jóvenes.

Si bien no encontramos en este film una *puesta en escena*⁴³ demasiado compleja, si cabe destacar el deseo por experimentar con un lenguaje visual mucho más agresivo al acostumbrado en la corta historia del cine ecuatoriano. El uso de cámara en mano en ciertas ocasiones y los movimientos y cortes rápidos (especialmente en las secuencias de persecución) dotan al film de una vitalidad que no se había visto antes en el medio.

⁴¹ Externo a la ficción

⁴² Normalmente, y con raras excepciones, el término alude solamente a la [música de una película](#) o a la comercialización de los temas musicales de una obra como [videojuegos](#), programas de [televisión](#) y [radio](#). Desde un punto de vista musical, se entiende como banda sonora aquella música tanto vocal como instrumental compuesta expresamente para una [película](#), cumpliendo con la función de potenciar aquellas emociones que las imágenes por sí solas no son capaces de expresar. Ver más en: http://es.wikipedia.org/wiki/Banda_sonora

⁴³ La puesta en escena es un concepto utilizado en [cine](#), [televisión](#) y en la [práctica teatral](#). En cine y televisión, vendría a ser un sinónimo de [composición](#) pero aplicado al entorno audiovisual. (...) Por extensión y por influencia del idioma francés (que, en ocasiones y de forma arcaizante, utiliza la expresión *metteur-en-scène* para referirse al director de cine) se utiliza hoy en día para hacer referencia al hecho de que todo lo que aparece en [pantalla](#) o en [escena](#) está supeditado, según el caso, a la voluntad del [director de cine](#) o [realizador](#), y del [director de teatro](#). Para ser más exactos, la palabra que se debería utilizar para incluir todo esto en cine es «realización». Según esta definición más extensa, la puesta en escena hace referencia a la conjugación de los elementos que conforman la imagen y la representación teatral, a saber: [dramaturgia](#), [decorados](#) o [escenografía](#); [iluminación](#); [vestuarios](#) y [caracterización](#); [interpretación](#); [sonido](#). Ver más en: http://es.wikipedia.org/wiki/Puesta_en_escena

CRÓNICAS

La escena inicial nos presenta un lago silencioso en aparente calma. Luego de un momento emerge del agua Vinicio Cepeda, quien en un *plano medio* observa a su alrededor mientras respira bocanadas de aire. Progresivamente su respiración se normaliza y entonces la cámara lo rodea. Vemos entonces que se está bañando. Posteriormente el personaje lava su ropa y esconde lo que más adelante entenderemos, es la evidencia de sus crímenes.

A continuación vemos al personaje ingresar a la ciudad en su camioneta. En este punto todo parece indicar que es él el protagonista del film, y que es a través de sus ojos que viviremos el conflicto, sin embargo no es así. El protagonista en realidad es el reportero Manolo Bonilla, un corresponsal del programa sensacionalista *Una hora con la verdad*. El reportero y sus colegas son presentados mientras filman el entierro de uno de los niños, víctimas del *Monstruo de Babahoyo*.

Bonilla se las arregla para hablar con el hermano de la víctima, un niño llamado *Joseph Juan*, quien le pregunta si no es él “el señor que sale en la tele, el que quiere atrapar al monstruo”, a lo cual Bonilla responde afirmativamente dejando claro su objetivo: *atrapar al asesino*. Con lo cual, Vinicio Cepeda (el asesino) se convierte en el personaje antagónico del film.

Tenemos así los elementos suficientes para constituir una arquitrama. Un protagonista con un objetivo por alcanzar, luchando frente a fuerzas antagónicas que intentarían detenerlo. Sin embargo hay un elemento que no encaja. El final que se presenta es nuevamente, como en el caso de *Ratas, ratones y rateros*, un final abierto. Esta es, por lo tanto, nuevamente, según la clasificación de McKee, una minitrama.

LENGUAJE AUDIOVISUAL EN *CRÓNICAS*: CONSTRUCCIÓN DEL SUSPENSO

En cuanto al lenguaje audiovisual utilizado en el film, lo primero que salta a la vista es el intento por construir un *thriller* (o película de suspenso), que es un género cinematográfico ampliamente explotado (especialmente por la industria hollywoodense). Para profundizar en este tema es importante entonces aclarar la noción de *género*:

A lo largo de decenas de miles de años de relatos narrados al calor de una hoguera, cuatro milenios de palabra escrita, veinticinco mil años de teatro, un siglo de cine y ocho decenios de retrasmisiones, innumerables generaciones de narradores han hilado historias hasta crear una sorprendente diversidad de patrones. En un intento por dar sentido a esa producción se han diseñado diversos sistemas para clasificar las historias según una serie de elementos compartidos, lo que ha llevado a catalogarlas por género. No obstante, no se ha llegado jamás a un acuerdo sobre el número y tipo de géneros que existen (...) Aunque los académicos siguen discutiendo las definiciones y los sistemas, el público ya se ha convertido en un experto en género. Entra en cada una de las salas a ver una película cargada de un conjunto complejo de expectativas aprendidas de toda una vida de ver películas. (Robert Mckee, 2004, págs. 107-108)

Esta última afirmación me parece de suprema importancia, pues como Mckee aclara, mientras los académicos siguen discutiendo los términos de clasificación de los distintos géneros, el público se ha convertido en un experto en género al haber sido educado por toda una vida de ver películas. La mayoría de espectadores podemos, entonces, reconocer con cierta facilidad la lógica que funciona en cada uno de los géneros, especialmente en los más populares, como en este caso es el *thriller*.

Afirmo que *Crónicas* es una película de suspenso puesto que presenta muchos de los elementos que distinguen a este género, caracterizado en principio por mantener al espectador siempre enganchado a la línea argumental por medio de la intriga.

Tomemos como ejemplo nuevamente la escena de inicio. En un primer momento vemos al personaje en soledad y en calma, en medio de un lugar callado, lejos

del ruido, lo único que escuchamos es el *sonido ambiente* propio del lugar. Posteriormente tenemos los primeros acordes de música extradiegética en el film (sin tomar en cuenta la música de los créditos de cabecera). Notas musicales provenientes de lo que aparentemente es un violín o un violonchelo acompañan al personaje mientras se acerca a una edificación en ruinas. Una vez adentro recoge algo y lo guarda en su mochila mientras inspecciona el lugar. Tanto las acciones del personaje, como la música, crean la sensación de suspenso o intriga. Sospechamos que el personaje esconde algo (ha realizado un acto del cual quiere esconder la evidencia), aunque aún no sabemos muy bien qué es.

Las notas musicales, por lo general graves y sostenidas se repetirán a lo largo de toda la obra, en aquellos momentos (como se acostumbra según el género) en los que se quiere reforzar la tensión dramática.

Cabe destacar, además, el uso de cámara en mano que contribuye a una estética “salvaje”, deliberadamente caótica.

Encuentro movimientos de cámara y una puesta en escena muy cuidadosa, contruidos precisamente para pasar desapercibidos bajo la ilusión de una mirada más natural, quizás más “transparente”, la mirada del cine documental.

LA CÁMARA COMO HERRAMIENTA PARA CAPTURAR LA “REALIDAD”

La primera vez que se presenta la cárcel en la que está encerrado Cepeda, el camarógrafo, Iván, pregunta quien quiere salir en televisión, un grupo de presos se agrupan rápidamente acudiendo a su llamado, acto seguido vemos una serie de planos fijos en los que los presos miran directamente a la cámara.

Es difícil pasar por alto el hecho de que pretende construirse un efecto documental que refuerce la sensación de “realidad”, el uso de la cámara en mano y este tipo de planos transitorios contribuyen al efecto.

Pierre Bourdieu en *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, y John Urry en *La mirada del turista*, analizan respectivamente un aspecto importante que quiero resaltar:

Es así que existe un acuerdo para ver en la fotografía el modelo de la veracidad y de la objetividad: “Toda obra de arte refleja la personalidad del autor –se lee en la *Encyclopédie Française*–; la placa fotográfica no interpreta nada, solamente registra. Su exactitud, su fidelidad no pueden ser puestas en cuestión”. Sería demasiado fácil mostrar que esta representación social encierra la falsa evidencia de los prejuicios⁴⁴.

La fotografía parece ser un medio de transcribir la realidad. Las imágenes producidas parecen ser, no enunciados sobre el mundo sino fragmentos del mismo, o incluso tajadas en miniatura de la realidad (...) Se cree que la cámara no miente. (J. Urry, 2004, pág. 143)

Bourdieu y Urry están hablando de la fotografía fija, pero su análisis nos es útil para el presente texto, en especial, porque el momento del film que describí anteriormente es un momento en el que los actores (los presos), parecerían posar para una fotografía ante la mirada curiosa de un etnógrafo recolectando material visual para su estudio.

RABIA

Para analizar la estructura de este film, es necesario primero aclarar la diferencia establecida por Mckee ante la presencia de un *único protagonista y protagonistas múltiples*:

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. S.A., 2003, pág. 135

El relato narrado de forma clásica habitualmente coloca a un único protagonista –un hombre, una mujer, un niño- en el núcleo de la narración. Hay una historia principal que domina la pantalla y su protagonista ocupa el papel de estrella. Sin embargo, si el escritor divide la película en diversos relatos relativamente pequeños y con un tamaño de trama secundaria, cada uno de ellos con su protagonista independiente, el resultado reducirá al mínimo la dinámica de montaña rusa de la arquitrama y creará la variación de tramas múltiples de la minitrama, que ha crecido en popularidad desde los ochenta. (Robert Mckee, 2004, pág. 72)

En el caso de Rabia, podemos decir que el protagonista es José María, inmigrante latinoamericano que tras cometer un crimen decide esconderse en la casa donde trabaja su novia, Rosa, quien es empleada doméstica. Allí, se convierte en testigo de los diferentes conflictos que envuelven a la familia Torres, para quienes Rosa trabaja. Por lo tanto en este caso encontramos una red de tramas múltiples, de pequeños conflictos que vivimos a través de los ojos del protagonista. Con lo cual, de entrada podemos decir que esta es nuevamente una minitrama. Aunque esto podría cuestionarse puesto que tenemos un protagonista (más o menos) activo, con un objetivo al cual se oponen fuerzas antagónicas externas, y un final cerrado de cambio irreversible, sin embargo, sus acciones son muy débiles como para considerarlo un *protagonista activo*⁴⁵ (norma básica de la arquitrama), y su objetivo en realidad nunca queda demasiado claro.

Podríamos decir que el objetivo del protagonista es: *estar junto a Rosa*. En realidad nada concreto se le opone. José María podría, por ejemplo, buscar a Rosa, confesarle su delito y proponerle escapar, lo cual los llevaría a enfrentarse a una serie de obstáculos externos que los convertiría probablemente en protagonistas activos. Pero

⁴⁵ El protagonista único de la arquitrama tiende a ser activo y dinámico, persigue con toda voluntad un deseo a través de un conflicto y un cambio siempre en aumento. El protagonista del diseño de la minitrama, aunque no sea inerte, se muestra reactivo y pasivo. Por lo general, esta pasividad queda compensada a través de conceder al protagonista una lucha interna poderosa (...) o rodeándolo de acontecimientos dramáticos como en el diseño de trampas múltiples (...) (Robert Mckee, 2004, pág. 73).

como hemos señalado, este no es el caso, lo que se produce por el contrario es un *conflicto interno*⁴⁶ (propio de la minitrama como señala Mckee).

José María decide ocultarse y callar su crimen por una serie de razones de las cuales como espectadores solo podemos sospechar (el sentimiento de culpa, el miedo a ser atrapado, el posible rechazo de Rosa, etc.). En este sentido la película invita al espectador a un alto nivel reflexivo y de lectura propia.

Por otra parte tenemos a Rosa y la familia Torres, quienes a su vez viven sus propios conflictos, justificados, como hemos dicho antes, por la mirada del protagonista.

Rosa se ve obligada a enfrentar un embarazo no deseado y también una violación por parte del hijo de sus empleadores, a quien no denuncia (según lo que podemos deducir) debido a su situación subalterna, como migrante y como empleada doméstica.

Los Torres, por otra parte son una familia de clase alta, venida a menos, con problemas financieros y personales en su círculo interno. Destaca la actuación de Concha Velasco quien encarna a una mujer despechada por la ruptura de sus lazos familiares y la soledad, lo cual la lleva a entregarse al alcohol.

LENGUAJE AUDIOVISUAL EN *RABIA*

Cabe recalcar que este es un film bastante crudo en cuanto a los acontecimientos de los que, como espectadores se nos hace partícipes. La historia reflejada en la pantalla es bastante fuerte y logra establecer un lazo emocional con el espectador (según la

⁴⁶ La arquitraba acentúa el conflicto externo. Aunque los personajes a menudo sufren de poderosos conflictos internos, destacan sus luchas en sus relaciones personales, con las instituciones sociales o con las fuerzas de su mundo físico. En la minitrama, por el contrario, el protagonista podría tener poderosos conflictos externos con su familia, con la sociedad y con el entorno, aunque se destacan las batallas que se producen dentro de sus propios pensamientos y sentimientos, conscientes e inconscientes. (Robert Mckee, 2004, págs. 71-72)

sensibilidad de cada cual), a quien logra, de forma exitosa desde mi punto de vista, conmover.

Esto por supuesto tiene que ver con la línea argumental (una serie de acontecimientos que se producen en la vida de los personajes y que ellos se ven obligados a afrontar), pero también, y en gran medida, tiene que ver con el lenguaje audiovisual empleado en el film.

La música es un elemento importantísimo debido a su carácter melancólico. Cumple con gran eficacia la función de apoyar las imágenes, y potenciar las emociones propias de cada situación que se presenta.

Destaca la canción *Sombras* interpretada por Chavela Vargas, que aparece dos veces a lo largo del film. El tema musical lo encontramos por primera vez dentro de la ficción, es decir, son los personajes quienes lo escuchan y provoca en ellos un impacto visible, en el caso de la señora Torres, a quien parece evocarle varios recuerdos, o en el caso de Rosa, quien simplemente se deja afectar por la emoción propia que el tema musical es capaz de transmitir.

La canción la escuchamos por segunda vez al final del film. Acompaña el magistral plano secuencia que recorre la casa desde el segundo piso, en el cual yace el cuerpo inerte de José María frente a su hijo recién nacido y Rosa que llora su muerte, hasta sacarnos del lugar para terminar en un potente plano contrapicado de este.

Es muy importante la función que cumple el sonido en esta secuencia. La música, sobrecogedora, ataca en un principio como música extradiegética, una vez que la cámara ha realizado todo su recorrido sacándonos del interior, la música pasa a ser diegética⁴⁷ (en un sutil cambio, escuchamos la canción que ahora parece provenir desde el interior, mezclada con el sonido ambiente del exterior) poniendo así, un punto final

⁴⁷ Dentro de la ficción.

que subraya la importancia del lugar, que se convierte en el único testigo de las pasiones vividas por los personajes. Esto es quizás lo que hace de la película lo que podríamos denominar intimista.

La temperatura de color se mueve en la zona de los colores fríos. En la casa hay un cierto tono verdoso que contrasta con las escenas en exteriores, haciendo del lugar un cumulo cargado de tensión. Además predomina el alto contraste. La casa en general es un lugar amplio, elegante pero venido a menos, oscuro y melancólico. Los complicados movimientos de cámara de la puesta en escena ayudan a acentuar siempre la tensión, sin olvidar que la música juega también un papel crucial en este sentido.

PESCADOR

El protagonista de Pescador es Blanquito, un hombre que vive con su madre y que se dedica, como el título de la película lo indica, a la pesca. Al encontrar cierto día varios paquetes de droga en la orilla del mar, Blanquito decide salir del pueblo en busca de una mejor vida para él. Por lo tanto podríamos decir que su gran objetivo es “*triunfar*”. Es decir, alcanzar éxito, dinero y reconocimiento.

En este caso tampoco encontramos un antagonista concreto. Como en *Ratas* *Ratones* y *Rateros*, las fuerzas antagónicas son varias. El personaje se mueve fuera del marco de la ley y por lo tanto, la sociedad y sus normas punitivas de control son parte de las fuerzas externas en contra de las cuales los personajes accionan. Sin embargo, el film no se centra en este aspecto, sino más bien en el conflicto interno del protagonista, que busca constantemente reconocimiento y aceptación por parte de los otros. En este caso, destaca su relación con Lorna, mujer joven y atractiva (su compañera de viaje) a quien intenta conquistar sin éxito.

Como en casos anteriores, y como ya dije, no encontramos acciones potentes por parte del protagonista para alcanzar su objetivo, por lo cual, nuevamente podríamos calificarlo como un *protagonista pasivo*. Esto, sumado al final abierto del film, lo coloca nuevamente dentro del marco de la minitrama.

LENGUAJE AUDIOVISUAL EN *PESCADOR*

Esta película, a diferencia de *Rabia*, no cuenta con movimientos de cámara ni con una puesta en escena demasiado compleja. Podríamos decir que de alguna forma la película está influenciada por el espíritu de las *nuevas olas*, puesto que, como Daniel Andrade, director de fotografía del film, explica en una entrevista⁴⁸, se utilizó luz natural, intentando mantener de alguna forma “la magia” propia de cada locación.

Cabe destacar, como se señala en la entrevista citada, que el director intentaba que la película se rodara en el orden cronológico de la ficción, lo cual no es lo acostumbrado. Deducimos que la idea tras este método de trabajo tiene que ver con los actores, y con la posibilidad de proporcionarles herramientas que les permitan alcanzar un mayor grado de “naturalidad” en sus interpretaciones. Encuentro que este precepto, “naturalidad”, envuelve al film en todos los aspectos, esto explica por ejemplo, el uso de cámara en mano y luz natural, así como la música “tropical” que forma parte de la banda sonora, y que va de la mano con la personalidad del personaje protagónico, Blanquito.

Esta película marca por una parte el fin de un ciclo para el realizador (ya que luego de su opera prima asume proyectos mucho más grandes, en cuanto a presupuestos, producción y expectativas de alcance hacia el público) y por otra, el retorno a una forma de hacer cine mucho más cercana a sus primeras experiencias, es

⁴⁸ Pablo Cozzaglio, *Entrevista a Sebastián Cordero*, gkillcity.com, 10 Abr 2012, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=X3UDUybG84s>

decir, al de cine de bajo presupuesto, que implica menor cantidad de recursos humanos y complicaciones técnicas. Por supuesto, este “trayecto” esta mediado por la experiencia que el realizador ha adquirido en el camino.

NEORREALISMO COTIDIANO EN EL CINE DE CORDERO

Frente al *cine de la marginalidad* o *realismo sucio* existe otro tipo de cine que nace en la primera década del nuevo siglo, tal como lo describe el autor ecuatoriano Galo Alfredo Torres, en su libro *Héroes menores*. En esta obra el autor analiza algunas películas latinoamericanas que se inscriben dentro de lo que llama *Novísimo cine latinoamericano de entre siglos*, corriente que se caracteriza principalmente por: “contar la vida ordinaria de personajes ordinarios”⁴⁹. Esto implica una ruptura con los cánones clásicos respecto a la forma de hacer cine. Para aclarar mejor este punto cito al autor quien nos explica que:

El abandono de la cotidianidad ordinaria por estéticamente insignificante y su nulo valor dramático, comenzó con Aristóteles, quien ya estableció una primera sistematización jerárquica de lo elevado y lo bajo, al plantear que la poesía como imitación se dividía en tragedia o imitación de acciones nobles o de personas esforzadas, y comedia como imitación de hombres inferiores (G. Alfredo Torres, 2001, pág. 37)

El esquema propuesto por Aristóteles prioriza las acciones llevadas al límite por parte de los héroes o protagonistas y sienta las bases de la estructura clásica (adoptada por la industria hollywoodense).

El *neorrealismo cotidiano* que estudia Torres en su libro se refiere a lo que podríamos entender como una nueva forma de dramatización que precisamente implica la “desdramatización”, es decir, este cine escapa a la fórmula propuesta por la estructura

⁴⁹ Galo Alfredo Torres, *Héroes Menores*, Ecuador, Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, 2001, pág. 41

clásica aristotélica, puesto que se centra en la vida de “héroes menores”, personajes cotidianos que no exaltan ni representan grandes luchas más que las de su vida diaria, en dónde aparentemente no ocurre nada. Proliferan por lo tanto el uso de tiempos muertos y prolongados planos secuencia o fijos.

Como anticipamos en el comienzo de este capítulo, Robert Mckee responde a los cánones del cine clásico de estructura aristotélica, y es bajo esa visión que hemos analizado las películas de Cordero. De esto podemos concluir que ninguna de las cuatro obras cuenta con los elementos necesarios para ser considerada una arquitraba (término con el que Mckee designa a la estructura clásica de corte aristotélico). Por este y otros motivos (como la crudeza del contenido de los films), el cine de Cordero se aleja de los cánones de lo que podríamos considerar como cine comercial de alcance masivo.

Por otra parte, el *Novísimo cine latinoamericano de entre siglos* es un tipo de cine que se separa del denominado *realismo sucio* o *cine de la marginalidad*, corriente dentro de la cual se inscribe el cine de Cordero, sin embargo, algunas de sus características principales se aplican también al cine de este autor, características que encontramos sintetizadas principalmente en *Pescador*, película de objetivos desdibujados (por parte de los personajes) y acciones mínimas.

CAPÍTULO 3

ESCENARIOS Y ATMÓSFERAS

Empezaremos este capítulo aclarando la diferencia entre dos términos empleados en el mundo de la producción audiovisual para referirse al lugar físico en el que tiene lugar la filmación: *set* y *locación*. *Set* se conoce generalmente como un lugar construido específicamente para una producción determinada. Es un sitio aislado, privado, y le proporciona al equipo de producción la posibilidad de controlar la luz, el sonido, la decoración, etc. Una *locación*, por el contrario, es un *escenario natural*, un lugar ya existente empleado para el rodaje de las diferentes escenas. El *set* implica mayores gastos de producción y su uso es propio de las industrias cinematográficas desarrolladas como Hollywood. Por el contrario, el empleo de locaciones naturales es más común en el caso de los “cines periféricos”⁵⁰ como el nuestro. Esto por supuesto no quiere decir que se utilice cualquier locación. Antes de cada rodaje se realiza lo que se conoce como *scouting de locaciones*, tarea que implica la búsqueda y el reconocimiento de los lugares en los cuales se filmara la película. Estos lugares responden no solo a comodidades logísticas sino también a la visualidad y la estética que el realizador está buscando. El conjunto de locaciones escogidas para la película (interiores-exteriores), y la organización del espacio en el que se mueven los personajes, es decir, la puesta en escena, además del arte, la iluminación, la fotografía, el diseño sonoro y otros factores, conformaran un *ambiente*, el cual:

(...) Se define mediante el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada,

⁵⁰ Es decir, cines “emergentes” generalmente relegados ante la cinematografía dominante, como el cine industrial norteamericano, y en menor medida el cine Europeo. Tomo este término del libro “El nacimiento de una noción” de Jorge Luis Serrano.

relevante, activa y focalizada de los personajes. El ambiente remite a dos cosas: por un lado al «entorno» en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por el otro a la «situación» en la que operan, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia. De ahí las dos funciones del ambiente: por una parte, «amueblar» la escena; por otra, «situarla»⁵¹.

Como vemos, el *ambiente* es un conjunto de elementos que constituyen un telón de fondo en cada film. Este telón de fondo me parece de vital importancia en el cine de Cordero, puesto que el uso del espacio, las locaciones escogidas y la geografía por la cual se mueven sus personajes son precisamente los elementos que le dan forma a cada una de sus obras.

IMPORTANCIA DE LA CIUDAD COMO “TELÓN DE FONDO”

“Es en la ciudad donde el pensamiento toma forma. A su vez la espacialidad característica de cada ciudad condiciona ese pensamiento”⁵². Esta reflexión de Rogelio Salmona me parece fundamental, puesto que nos ayudará a entender mejor algunas características importantes en el cine de Cordero, en donde la ciudad y la geografía por la cual se mueven sus personajes son de vital importancia.

El comportamiento de muchos de los personajes (especialmente en su obra prima *Ratas, ratones y rateros* y también en *Pescador*) responde a los rasgos característicos de su lugar de origen, lo cual acentúa y remarca las diferencias entre ellos, produciéndose así, un intento por representar los diferentes y variados “sabores” locales.

Se reflejan las ciudades al mismo tiempo que se refleja una “forma de ser” de los personajes propia de cada lugar, es decir, un manera de estar condicionada por la forma

⁵¹ Francesco Casetti - Federico Di Chio, *Cómo Analizar un Film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1998, págs. 176

⁵² Fabio Giraldo – Fernando Viviescas (compiladores), *Pensar la Ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo S.A, 1996, págs. 121

de cada ciudad y por las costumbres de su gente (determinadas por normas culturalmente transmitidas).

¿Pero, porque es la ciudad una característica tan importante en el cine de Cordero?

La concepción de progreso en la modernidad es parte de un discurso que legitima la idea de que existen países más desarrollados que otros (en cuanto a tecnología, funcionalidad de los espacios públicos, economías más sólidas, etc.). Este discurso se vuelve “real” porque podemos comprobarlo, lo vemos en las películas y en los programas de televisión extranjeros. Pensemos por ejemplo en un film cuyo telón de fondo sea la ciudad de Nueva York. Lo primero que salta a la vista (ante nuestros ojos, acostumbrados a la realidad de las ciudades latinoamericanas) son los enormes rascacielos grises que nos proporcionan una sensación de orden y pulcritud.

En el libro *Todas las imágenes del consumismo: La política del estilo en la cultura contemporánea* de Stuart Ewen, el autor, al hablar sobre la noción de *estilo* en la modernidad dentro de la arquitectura, señala:

El poder brutal y la racionalidad no sentimental del industrialismo proporcionaban nuevos principios a partir de los cuales podía descubrirse un estilo propio de la época moderna. Mirando más hacia el futuro que al pasado, un estilo moderno sería inspirado por preceptos de la producción mecánica, la eficiencia industrial, las verdades científicas y los principios matemáticos⁵³.

Más adelante el autor señala que “En la articulación de la modernidad, el racionalismo geométrico surgirá como la fuerza dominante, moldeando nuestra concepción del futuro hasta el momento actual” (S. Ewen, 1991, pág. 159).

⁵³ Stuart Ewen, *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, Editorial Grijalbo, S.A., 1991, págs. 150

Por supuesto, en Latinoamérica operan lógicas muy diferentes. En cuanto a la arquitectura, no podemos comparar las imágenes de la ciudad de Quito (que vemos cada día al salir a la calle o en televisión) con las imágenes que vemos de la ciudad de Nueva York (en el cine o la televisión). A diferencia del orden, la pulcritud y, si se quiere, la monotonía de estas imágenes, aquí (en Latinoamérica) lo que encontramos es la “ausencia de orden”. La enorme variedad de colores con que se pintan las fachadas de las casas salta a la vista de cualquiera, no existe uniformidad, incluso podríamos hablar de una sobrecarga de elementos visuales que abarrotan la vista. A esto podríamos denominarlo *estética barroca*, pero entendido en sus connotaciones peyorativas⁵⁴.

Esta presencia barroca (entendida bajo los términos explicados en el pie de página) es entonces uno de los elementos que diferencian al cine latinoamericano de sus contrapartes europeas o norteamericanas, puesto que el telón de fondo de la *modernidad periférica* latinoamericana no se puede negar (a menos que esa sea la intención del realizador). En el caso de Cordero, encuentro el deseo por exacerbar ese telón de fondo que se transforma en estética. La ciudad cobra enorme importancia, pero la ciudad que se refleja en su cine es la ciudad latinoamericana del subdesarrollo.

⁵⁴ Si uno considera los usos que se le dieron al adjetivo “barroco”, cuando se lo aplicó en el siglo XIX para calificar a todo el conjunto de “estilos” artísticos y literarios pos renacentistas -incluido el manierismo- y también, por extensión, a todo un conjunto de comportamientos, de modos de ser y actuar del siglo XVII, se llega a una encrucijada semántica en la que llegan a coincidir tres conjuntos de adjetivación diferentes, todos ellos de intención peyorativa.

“Barroco” quería decir:

- a) Extravagante (“bizarro”), artificial, caprichoso, rebuscado, retorcido, exagerado, amanerado, etc.;
- b) Falso (“berrueco”), ornamental, sensualista, superficial, teatral, efectista, inmediateista, etc.; y
- c) Ceremonial, prescriptivo, esotérico, tendencioso, formalista, sobrecargado, asfixiante, etc.

LA CIUDAD COMO REFLEJO DEL MUNDO INTERIOR DE LOS PERSONAJES

En el libro, *El nacimiento de una noción* de Jorge Luis Serrano, el autor señala al *neorrealismo italiano*⁵⁵ como “un modelo clave para las cinematografías periféricas” (JL.Serrano, 2001, pág. 51).

En su análisis, Serrano señala algunas características de este movimiento que nos ayudan a entender porque este es una influencia importante para el cine latinoamericano:

La gran mayoría de films del movimiento fueron producidos fuera de los estudios no sólo por el estado en que se encontraban estos, sino como una manera de consolidar la nueva estética que buscaba – por todas las vías- explotar la devastación material y anímica del pueblo italiano. La ciudad destruida era la mejor “escenografía” para transparentar el estado interior de los personajes. (JL.Serrano, 2001, pág. 49)

En el libro de Serrano encontramos un pie de página que corresponde al párrafo citado, en el que el autor complementa su idea señalando un punto importante:

Estas características estructurales: utilización de actores no-profesionales, trabajar fuera de los estudios, preponderancia de temas sociales, etc., se repiten en la experiencia de los nuevos cines en general y en la ecuatoriana en particular, y de hecho la hacen posible. Ese es el legado neorrealista al cine periférico. (JL.Serrano, 2001, pág. 49)

Podemos encontrar entonces este legado neorrealista en una gran parte de las producciones latinoamericanas hasta el día de hoy.

Lo que me interesa resaltar es el uso del espacio con fines expresivos. Si en el neorrealismo italiano, como Serrano señala: “La ciudad destruida era la mejor ‘escenografía’ para transparentar el estado interior de los personajes”, lo mismo

⁵⁵ El neorrealismo italiano fue un movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, cuyos principales representantes fueron Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica. Ver más en: http://es.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo_italiano

sucede en el cine de Cordero, cuyos personajes se ven reflejados por el telón de fondo que los acompaña.

EN RATAS RATONES Y RATEROS

La primera escena de la película tiene lugar en la ciudad de Guayaquil. Lo primero que vemos es una habitación de paredes sucias, desgastadas al igual que los muebles que llenan el lugar y ventanas pintadas para evitar que entre la luz exterior. Entonces según la convención social, esto nos dice que estamos en un sitio de “mala muerte”. No tardamos demasiado en descubrir que el lugar es un prostíbulo en el que Ángel mantiene relaciones sexuales con su novia (que es prostituta). De entrada, gracias al espacio y al ambiente construido en la escena tenemos una clara idea del mundo en el que Ángel (el personaje) se desenvuelve.

De igual forma, Salvador es presentado en su habitación. Una habitación abarrotada de objetos y decoración de “mal gusto”, salta a la vista por ejemplo, un calendario en el que posa una modelo semidesnuda. Su casa es pequeña, algo desgastada, la mayoría de elementos que llenan el lugar parecen ser viejos. Todo esto nos habla de su posición social, la cual se corrobora al ver la casa desde el exterior. Estamos hablando de un sector periférico de la ciudad de Quito, ubicado al sur, y que entra en contraste (en la ficción) con las opulentas propiedades de “los ricos” que se encuentran en el norte. Allí descubrimos un barrio de mayor “distinción” social en el que Salvador y Ángel interactúan con una serie de personajes estereotípicos de la clase alta.

Tras robar un auto deciden ir a Guayaquil donde podrán venderlo. En el camino Salvador sufre un ataque de epilepsia. Ángel enseguida frena y socorre a su primo. Lo que salta a la vista es que todo esto sucede frente a *La cara del diablo*, una famosa

escultura labrada en roca en la ladera de una montaña ubicada en la vía Alóag-Santo Domingo, que forma parte de la ruta que conecta Quito-Guayaquil y viceversa.

Esto refuerza lo que podríamos entender como un intento por representar al país en su totalidad (tanto en las costumbres de su gente como en su geografía). Este caso se repetirá de forma acentuada en *Pescador*, de lo cual hablaremos más adelante.

Con respecto a este tema, cabe destacar una idea importante expuesta por John Urry en *La mirada del turista*, donde señala que con la aparición de la fotografía fija “la naturaleza de todo tipo pasó a ser considerada ampliamente como escenario, como vistas y sensaciones perceptivas” (J. Urry, 2004, pág. 160).

En el ejemplo citado en la película de Cordero, los escenarios naturales pasan a convertirse en (o a reforzar su calidad de) imágenes mediatizadas”/“espectacularizadas”. Lo cual se corresponde con la idea de un Ecuador “diverso”, visualmente rico e interesante. Esto podemos entenderlo bajo la lógica que Urry expone más adelante, donde dice que: “El periodo reciente vio emerger un escenario público global sobre el cual casi todas las naciones deben aparecer, competir, movilizarse como espectáculo y atraer gran número de visitantes.” (J. Urry, 2004, pág. 171).

EN CRÓNICAS

Si pensamos en la escenografía como herramienta para “transparentar” el estado interior de los personajes, entonces *Crónicas* es un ejemplo perfecto. Eugenio Caballero, director de arte de la película nos proporciona datos valiosos:

Los paisajes que muestra la película enmarcan a Babahoyo, Guayaquil y Pascuales. Caballero detalla que para filmarla, todo el equipo de producción fue muy riguroso e intervinieron todas las locaciones que

filmaron. Por ejemplo, explicó, en Pascuales, tuvieron que llenar de lodo las calles.⁵⁶

Esto nos recuerda que tras las imágenes que vemos en la pantalla esta siempre la mirada previa del director y su equipo, quienes eligen que parte de “la realidad” y cómo mostrarla. En este caso parece haber un intento por construir un entorno salvaje, exacerbándolo, lo cual deducimos al leer el siguiente artículo sobre el “*making of*” del film:

La historia se sitúa en Babahoyo, que está a una hora de Guayaquil, y fue filmada en ambas ciudades. La naturaleza en esta región es implacable. Al estar buscando locaciones, a veces Sebastián y su equipo volvían a algún lugar apenas un mes después de haberlo visto y lo encontraban totalmente transformado.

Comenta el director: “Babahoyo es una ciudad que durante siglos se ha inundado de dos a tres metros durante cinco meses seguidos cada año, y la persistencia de su gente ha sido más fuerte que la naturaleza, hasta ahora. Se construyen casas sobre palos y estrechos puentes de bambú de cincuenta, cien metros de largo las conectan con la carretera. Es un pueblo donde los niños aprenden a nadar antes que a caminar. Las casas no tienen agua potable, pero tienen televisión”.

Cuando se decidió la locación de la casa de “Vinicio”, muchas de las casas vecinas se vieron afectadas y beneficiadas por la producción. El director de arte Eugenio Caballero tuvo que reforzar muchos de los puentes de caña para que pudieran soportar el peso de los equipos. Además, acondicionó la fachada de dieciocho casas en un rango de 160° en torno a la locación, para mantener el concepto y la unidad visual.⁵⁷

El resultado es la construcción de un entorno hostil que refuerza una parte de lo que podríamos entender como una crítica social transmitida por el realizador: “Las casas no tienen agua potable, pero tienen televisión”. Una forma de leer este discurso es

⁵⁶ *Experiencias que dejo Crónicas*, entrevista a Sebastián Cordero, El Universo, 21 Sep. 2004, disponible en:

<http://www.eluniverso.com/2004/09/21/0001/260/6085732C79884D8C979CD91500776A17.html>

⁵⁷ *Cómo se hizo Crónicas. Notas de Producción*, La Butaca Revista de Cine Online, 2007, disponible en: <http://www.labutaca.net/films/29/cronicas1.htm>

que la *modernidad periférica* de los países latinoamericanos ha traído avances tecnológicos de tipo comunicacional pero no mejores condiciones de vida para los sectores más pobres. También se devela una crítica hacia los propios habitantes del lugar, quienes no tienen acceso a los recursos básicos, sin embargo, buscan acceder a bienes prescindibles como una televisión. Sin embargo, ésta es tan solo una lectura personal de algunas de las posibles motivaciones y preocupaciones que Cordero pretende transmitir con este film.

La *escena de giro*, que es la escena en la que los habitantes de la ciudad intentan linchar a Cepeda después de que este atropellara a un niño (hermano de una de las víctimas del *Monstruo de Babahoyo*), es una muestra de la gran cantidad de recursos que funcionan tras una obra cinematográfica. Por una parte, con respecto al diseño sonoro, tenemos un barullo incesante (casi insoportable) de gente que grita eufórica, esto junto a una serie de cortes rápidos en el montaje y violentas acciones desplegadas por los personajes, lo que apoya a la construcción de un ambiente totalmente caótico.

Pero lo que me interesa resaltar es la construcción visual de la situación. Por una parte, las calles llenas de lodo nos dicen de la condición socioeconómica del lugar (fabricada deliberadamente para la ficción), y hacia el final de la escena los personajes involucrados en la acción terminan cubiertos de este lodo y de la sangre de Cepeda, quien ha sido brutalmente golpeado. Esta suciedad no solo se encuentra en el vestuario de los personajes, sino también en la puesta en escena, me refiero a una “suciedad” planificada, puesto que un gran número de extras llena cada plano casi por completo con su presencia, haciendo difícil mantener la concentración en un punto específico. En cada plano hay gran cantidad de información, lo cual impacta en el espectador quien no tiene tiempo para analizar demasiado. A lo largo de la prolongada escena recibe un sinnúmero de estímulos que lo mantienen en tensión.

Acerca de esta escena, pregunte al autor:

¿Por qué decidieron llenar las calles de Babahoyo de lodo?

Bueno, fue para la escena del cementerio, lo que pasó es que fue una necesidad por un lado de hacerla más rural, porque el cementerio donde filmamos es el cementerio de Pascuales en Guayaquil, no es en Babahoyo, el cementerio de Babahoyo por varias razones no nos funcionaba del todo en la película, a pesar de que pensamos en filmar ahí, pero era un cementerio tal vez demasiado grande, y el de Pascuales en Guayaquil era perfecto pero lo acababan de pavimentar, y ahí sí hubo un elemento muy importante, que además definimos con Eugenio Caballero, con el director de arte, que era el trabajo de la pureza del personaje, de Damián, que empieza limpiándose, que empieza bañándose en el río, en el guion supuestamente él se vestía todo de blanco, luego decidimos cambiar eso y solo mantener la camisa blanca, porque era ya demasiado, no sé, era como muy exagerado el vestirle completo de blanco, pero si teníamos la idea de que poco a poco él se vaya ensuciando, y durante todo el linchamiento se pueda jugar con él poco a poco, enlodándose cada vez más hasta que está totalmente cubierto de lodo, lodo mezclado con sangre y con la quemadura y todo, era muy potente visualmente, y hablaba mucho de los temas de la película, o sea, de alguna forma a mí me parecía muy importante el contraste de lo que era el mundo de los reporteros que era un mundo súper limpio, estilizado, un mundo que venía de Miami, que es el polo opuesto de Babahoyo, con justamente un mundo más rural y un mundo con una naturaleza muy, no sé, muy fuerte, muy desarrollada que de alguna forma era aliada con Vinicio, y todos esos elementos, lodo, la vegetación, todo eso cuadraba muy bien.

¿Crees que se plantea de alguna forma una crítica social acerca de la situación socioeconómica de ciertos sectores del país?

Definitivamente sí se plantea en la película, y eso es algo que vino de hecho de uno de los libros que investigué acerca del caso de Luis Alfredo Garavito en Colombia, que fue una de las inspiraciones importantes para el personaje de Vinicio. Es que el escritor de uno de los libros acerca de Garavito decía en la introducción del libro que Garavito llegó a matar a cerca de, se estima, cerca de 192 niños, y se cree que llegó a un número tan alto, porque, pues él tenía claro que el apuntaba a niños de la calle, a niños que pues sabía que no iban a ser extrañados, o que muy poca gente se iba a dar cuenta que ya no llegaron a su casa, y en su libro decía, bueno si hubieran sido niños, pues de una clase más pudiente, de familias adineradas, el planteaba, estaba seguro, que a Garavito lo habrían agarrado antes, y de alguna forma eso me hizo mucho sentido, entonces para mí era lógico que Vinicio venga de un mundo, donde primero, era un nómada, era alguien que se estaba moviendo todo el tiempo, y que al elegir sus Víctimas las elegía de esa forma, a través de víctimas que él sentía que tal vez no iban a ser tan extrañadas, o que las familias, si tenían familias que las iban a extrañar, no iban a tener los recursos para hacer algo, una búsqueda más fuerte o para realmente poner, digamos, lograr que el sistema se mueva más, a pesar de que en la película tú ves que hay un detective, hay policías, están moviéndose,

constantemente un poco; hay este sentimiento de que no hacen los suficiente, y eso era reforzado con ese contraste, o sea, si hay un tema socioeconómico que está ahí presente, pero eso era una combinación de eso, con el elemento ya de alguna forma más primal, o sea tú en el cine siempre buscas, yo creo, que la película funcione en muchos niveles, y que por un lado haya el nivel de la historia, el nivel de la trama, el nivel del suspenso, pero que al mismo tiempo haya el nivel del entorno, los comentarios sociales que estás haciendo, con cada decisión de lo que muestras, y también los elementos también ya más primales, más primales que no necesariamente entiendes directamente, o intelectualizas directamente, pero que de repente hacen que una escena agarre otro tipo de fuerza.⁵⁸

Entonces, como vemos, existía el objetivo de construir una escena visualmente impactante, objetivo que desde mi punto de vista se cumple a cabalidad. Sin embargo, esta construcción visual de un entorno hostil no solo se queda en un nivel estético, si no que habla también de una posición, una crítica o un comentario social que el realizador transmite, en este caso, de forma indirecta, es decir, sin que se haya planteado como un objetivo consciente.

EN *RABIA*

La Casa de los Torres es el escenario principal en el que *Rabia* se desarrolla. Tanto el trabajo del director de arte, Eugenio Caballero, como del director de fotografía, Enrique Chediak, en conjunto por supuesto con la visión del director, Sebastián Cordero, contribuyen a crear un ambiente “denso”. Movimientos de cámara muy limpios y precisos acompañados de notas musicales graves y sostenidas propias de las películas de “suspenso” ayudan a construir una tensión que va *en crescendo*.

En cuanto a esta locación, el director nos proporciona algunos datos interesantes:

⁵⁸ Entrevista realizada a Sebastián Cordero, cineasta, jueves 18 de abril de 2013, Quito

Por último, preguntado por la manera en que filma la disposición de la casa (localización principal), sin dejar claro su configuración hasta el final, nos habla de una referencia que tuvo en mente: *Mistress*, de Barbet Schroeder, donde los dos pisos que forman el escenario, no se muestran unidos por un sólo plano hasta el final. Los escenarios reales de la casa eran importantes para él pues como había comentado en la rueda de prensa, "la casa se convirtió en un personaje más".

En efecto, la casa en algún punto parece convertirse en un personaje más. Un personaje que incluso podríamos decir, es capaz de "accionar", o al menos nos provoca esta ilusión. Me refiero por ejemplo a la escena en la que el veneno para ratas, si bien, colocado por humanos (es decir por la voluntad de seres vivos) parece transformarse, gracias a la poética del lenguaje audiovisual utilizado por el realizador y su equipo, en una emanación propia de la casa, que lentamente mata a su huésped (José María), que como un fantasma, vaga en su interior.

La casa es una gran mansión venida a menos que se destaca por su amplitud. Sin embargo, en un punto resulta claustrofóbica tanto para los personajes como para el espectador que vive a través de ellos esa sensación. Esto se debe a que la película casi en su totalidad transcurre en esta locación, que como hemos dicho antes, gracias a la puesta en escena, la fotografía, el tipo de iluminación, etc., ayuda a transparentar el estado interior de los personajes, especialmente el de José María, quien como un roedor se mueve a hurtadillas por el lugar, robando comida sin ser visto, desechando sus excrementos en fundas plásticas escondidas en la azotea, etc.

En el inicio del film, Rosa verbaliza su deseo de ir algún día al mar junto a José María. Aunque no es precisamente junto a él, Rosa cumple este deseo. La escena en que la vemos de pie frente al mar acariciando su vientre, transmite cierta serenidad, tanto por el paisaje como por la expresión de su rostro y la luz natural. Esto contrasta con la casa vacía, oscura, llena de gas venenoso en la que José María lentamente agoniza.

Otros espacios importantes a destacar son el parque que vemos en las primeras escenas, y la pensión en la que vive José María. El primero parece ser un lugar de recreación al aire libre, destinado precisamente para migrantes, o al menos esto es lo que la escena nos lleva a deducir. La música extradiegética (un vallenato) con que comienza la escena, pasa a convertirse en música diegética, que se entiende, proviene de un pequeño reproductor de sonido colocado junto a un puesto donde se venden discos compactos piratas.

Por otra parte, la pensión es un lugar pequeño abarrotado de personas y también de objetos.

Todo esto entra en contraste con la casa de los Torres, donde todo es mucho más sobrio y prima el silencio, lugares amplios y vacíos.

EN *PESCADOR*

El Matal, playa ubicada en la provincia de Manabí, es el punto de partida de *Pescador*. Allí encontramos a Blanquito, personaje protagónico del film, quien vive con su madre. Su casa al igual que el resto es de caña guadua. Podríamos decir que el pequeño pueblo costero no cuenta con una gran infraestructura, su carácter es el mismo de su gente, “humilde”. Esto en contraste con la personalidad de Blanquito, quien se siente superior a los habitantes del pueblo, pues cree que su padre es un hombre “importante”, un empresario rico y poderoso. Es así que una vez que encuentra la droga, su objetivo, además de vender los paquetes de cocaína, también es ir a Guayaquil para buscar a su padre y obtener su reconocimiento. La necesidad de escapar del pueblo también se relaciona con el deseo por encontrar una mejor condición de vida, profundamente ligada con la idea de “éxito”, es decir, la idea de progreso propia de la modernidad.

Esto es precisamente lo que encontramos en el afiche promocional de la película. Un hombre de terno que aspira a un “status” que no logra alcanzar, claramente, un “pez fuera del agua”. Resalta su camisa fuera del pantalón, arrugada, el terno gris, y su rostro algo sucio y golpeado. Como telón de fondo, una ciudad que de alguna forma nos recuerda a ciertas imágenes de la isla de Manhattan, pero como es obvio, lo que tenemos aquí es el reflejo de una modernidad en construcción, una ciudad que representa progreso (en contraste con El Matal), pero que no ha llegado aún a una modernidad plena.

En esta ciudad (Guayaquil), Blanquito deambula durante la noche buscando diversión. Vemos las calles del centro histórico por medio de una cámara acelerada que nos ayuda a perdernos entre un destello de luces que nos habla de la vertiginosidad del momento que vive el personaje. Esa noche Blanquito conoce a dos personas en la calle, un travesti y un sujeto que lo acompaña. Con ellos comparte varios tragos y recorren la ciudad en un taxi. Al día siguiente despierta en un burdel, sin dinero y con el rostro golpeado. Al salir del prostíbulo nos encontramos en un sector periférico de la ciudad, que es desde donde se puede apreciar la vista del afiche promocional.

A continuación tenemos un viaje hacia la ciudad de Quito. Lo que quiero resaltar es que estos desplazamientos entre ciudades parecen no tener ningún peso dramático en la ficción, es decir, la ciudad de destino parece no tener importancia, bien podría ser Guayaquil, Quito o cualquier otra. Sin embargo el viaje obligado por la geografía del país implica un desplazamiento por sus puntos principales. Como en el caso de *Ratas, ratones y rateros* se intenta reflejar al país, su gente y costumbres en su totalidad, incluyendo por supuesto su geografía.

El apartamento de *Lorna* se destaca por su ubicación, puesto que ofrece una vista que permite apreciar las casas ubicadas en las lomas de las montañas que rodean a Quito, lo cual es una característica muy particular de la ciudad.

Nuevamente como en Guayaquil, está presente el centro histórico, con sus fachadas remodeladas, bien iluminadas y su valor estético y patrimonial.

Por último, la casa perteneciente a Elias, el comprador de la droga y conviviente de Lorna, se destaca por su arquitectura, elegante, sobria, moderna.

Hay así, desde mi punto de vista, una clara construcción visual que resalta los distintos contrastes de la ciudad (es decir, algunos contrastes posibles). Y creo que lo mismo sucede a nivel macro, con el reflejo que se realiza de la geografía del país.

CONCLUSIONES

El cine de Cordero, como hemos visto, presenta constantes estéticas y narrativas que convierten a su cine en *cine de autor*, es decir, un cine marcado fuertemente por la mirada particular de su realizador. Sin embargo, es precisamente este punto el que me resulta problemático, puesto que encuentro en el cine de Cordero una mirada extrañada ante el “otro”, pero movida por el deseo, un deseo que finalmente lo que hace es exotizar la diferencia a través de las imágenes captadas con su cámara.

Con respecto a las obras analizadas, hemos dividido su estudio en tres puntos principales de los cuales podemos concluir:

a) Personajes

Existe una clara tendencia a retratar personajes marginales que se mueven fuera del marco de la ley o se encuentran en una posición subalterna con respecto al ejercicio del poder. Podríamos denominarlos como peces fuera del agua, u *outsiders*. Si bien los personajes no terminan victoriosos (puesto que sus objetivos son ambiguos o débilmente marcados), tampoco son derrotados, por lo tanto, estos personajes, no son moral ni penalmente castigados por sus actos (dentro de la ficción), lo cual, desde mi punto de vista, libera a los films de moralejas simplistas.

b) Constantes Narrativas

Con respecto a la estructura narrativa de las obras estudiadas, encontramos que se repiten los *finales abiertos*, ambiguos (excepto en *Rabia*), lo cual permite (o al menos impulsa a) un mayor grado de participación del espectador (para reflexionar o llegar a sus propias conclusiones). Son *personajes pasivos* cuyos objetivos están débilmente marcados (esto en relación a la estructura del cine clásico hollywoodense), y su estructura corresponde a lo que el teórico de escritura de guion Robert McKee denomina *minitrama*. Pero cabe recordar que este tipo de cine también podría entenderse bajo la lógica del *Novísimo cine latinoamericano de entre siglos* propuesta por el autor Galo Alfredo Torres, donde la desdramatización y los acontecimientos menores son precisamente el motor de cada film.

c) Locaciones/Escenarios

Las locaciones y la atmósfera construidas en cada una de las obras, como hemos visto, resaltan o reflejan el estado interior de los personajes y su condición, social, económica, cultural, es decir, se corresponden con el mundo interior de los personajes que generalmente se mueven en la periferia.

Estas son algunas de las constantes estéticas y narrativas que encierra el cine de Cordero. Cabe también recordar que sus obras implican una ruptura con la tradición de un cine nacional ligado a “la alta cultura”. Aquí, por el contrario, existe una fuerte conexión con la “cultura popular”, y un intento por reflejar un Ecuador más “contemporáneo”. Los temas tratados en sus obras se basan en la *crónica roja*, es decir, en hechos de la vida real *mediatizados y espectacularizados*.

Me interesa resaltar que su fijación por el tema y la estética de la marginalidad nos lleva a problematizar su lugar de enunciación como autor. Sobre esto, debo decir que encuentro un cierto nivel de violencia simbólica en su cine, puesto que su lugar de enunciación no se transparenta en sus films de forma clara. Es decir, ¿desde dónde se mira y ¿quién mira?, son preguntas cuyas respuestas no nos quedan claras, puesto que su ejercicio de representación sobre el “otro” puede confundirse fácilmente con un ejercicio de representación de la realidad misma (debido a que el lenguaje cinematográfico que utiliza apoya, deliberadamente, esta percepción), y su voz se convierte, gracias a los medios de comunicación (quienes lo han posicionado como tal) en voz autorizada al momento de realizar un retrato legítimo de nuestra sociedad y su gente. En este caso nuestro cine, y el cine de Cordero como uno de sus principales representantes, podrían interpretarse como un reflejo de la hegemonía de poder que ejercen grupos dominantes privilegiados sobre aquellos que no tienen la posibilidad de expresar una voz propia. Esta es una afirmación fuerte, sin embargo, uno de los objetivos principales de la tesis expuesta es haber sentado algunas bases que nos permitan pensar este problema, y lo más importante, por supuesto, haber plasmado esta preocupación a la luz del mundo académico, con ánimos de que se produzca una discusión más rica y de mayor alcance acerca del tema.

BIBLIOGRAFÍA

Barker, Chris, Televisión, globalización e identidades culturales, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2003

Casetti, Francesco - Di Chio, Federico, Cómo Analizar un Film, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, Barcelona, 1998

Giraldo, Fabio – Viviescas, Fernando (compiladores), Pensar la Ciudad, Tercer Mundo S.A, Bogotá, 1996

Jáuregui, Carlos A., Canibalia. Canibalismo, calibanismo antropofagia cultural y consumo en América Latina, Madrid, Iberoamericana-Vervuert. 2008

King, John, El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano, México, Américo arte editores, 1993

León, Christian, El cine de la marginalidad: Realismo Sucio y Violencia Urbana, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2005

Martín Barbero, Jesús, Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo, Guadalajara, México, Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, 2002

Martín Barbero, Jesús, De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003

Méndez Pérez, Lourdes, ¿Quiénes dictan la regla en el arte?: De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente, Texto de la ponencia presentada el 13 de octubre de 2005 en el marco del Programa Vigías de Paz, (UNLA, Bogotá)

Richard, Nelly, Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina 2007

Serrano, Jorge Luis, El nacimiento de una noción, Ediciones Acuario, Quito Ecuador, 2001

Talens, Jenaro y otros, Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988

Urry, John, La mirada del turista, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2004

Páginas Web

Castro Gonzales, María Soledad, *El tercer cine o cine militante argentino: La propuesta contra-hegemónica de Fernando Solanas y Octavio Getino*, disponible en Suite101.net: <http://suite101.net/article/el-tercer-cine-o-cine-militante-argentino-a8990#ixzz248ey8N2n>

Cobo, Pilar, *La respuesta del público todavía me sorprende*, entrevista a Sebastián Cordero, Uiomaganize, 25 Ene 2011, disponible en: <http://uiomagazine.com/perfiles-sebastian-cordero-03.html>

Cozzaglio, Pablo *Entrevista a Sebastián Cordero*, gkillcity.com, 10 Abr 2012, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=X3UDUybG84s>

Crespo Arosemena, Andrés, *Yo fui Blanquito*, Revista Soho, Edición 107, Dic 2011 / Ene 2012, disponible en: <http://pescadorlapelicula.com/sites/default/files/PescadorSoho.pdf>

Ríos, Sandra Milena, *Entrevista al director latino Sebastián Cordero*, entrevista a Sebastián Cordero, Cine Vista Blog, 22 Oct 2010, disponible en: <http://www.cinevistablog.com/entrevista-al-director-latino-sebastian-cordero/>

Sánchez, María Cecilia, *Recuerdo a Lorna*, Revista Soho, Edición 107, Dic 2011 / Ene 2012, disponible en: <http://pescadorlapelicula.com/sites/default/files/PescadorSoho.pdf>

Cómo se hizo Crónicas. Notas de Producción, La Butaca Revista de Cine Online, 2007, disponible en: <http://www.labutaca.net/films/29/cronicas1.htm>

Experiencias que dejó Crónicas, entrevista a Sebastián Cordero, El Universo, 21 Sep. 2004, disponible en:
<http://www.eluniverso.com/2004/09/21/0001/260/6085732C79884D8C979CD91500776A17.html>

Me identifico con el realismo sucio, entrevista a Sebastián Cordero, Explored, 9 Sep. 2003, disponible en: <http://www.explored.com.ec/noticias-Ecuador/me-identifico-con-el-realismo-sucio-155679.html>

Sebastián Cordero: “Pescador” es un película muy local, pero tiene impacto por temas universales, por eso su aceptación, entrevista a Sebastián Cordero, “El Poder de la Palabra” de Ecuador inmediato/Radio, 28 Mar 2012, disponible en:
http://www.Ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=169977&umt=sebasti%C3%A1n_cordero3a_22pescador22_es_una_pel%C3%A9cula_muy_local_28audio29

ANEXOS

PELÍCULAS

Entrevista realizada a Sebastián Cordero
Jueves 18 de abril del 2013, Quito

¿De dónde nace la inspiración para escribir *Ratas, ratones y rateros*?

Ratas, ratones y rateros surge por dos lados. Por un lado, hay dos películas que yo vi cuando estaba en la universidad. Yo fui a estudiar cine en Los Ángeles y cuando estaba allá, pues vi mucho cine de muchos lugares distintos, y hubo dos películas que fueron cruciales para mí como inspiración para lo que se convertiría en *Ratas* eventualmente, una de ellas es una película de Nick Gómez, que es un cineasta independiente norteamericano que hizo su ópera prima a inicios de los 90, *Laws of Gravity*, que es una peli que la hizo en ese entonces; se decía que era por menos de 30.000 dólares, en Nueva York, con un elenco reducido, en las calles, no sé si era en Jersey o Brooklyn, no recuerdo ahora, pero era una película acerca, básicamente, de delincuencia callejera, filmada con una energía increíble, un guion buenísimo, unas actuaciones espectaculares, una peli que yo siempre he sentido que debería tener muchísimo más reconocimiento del que hasta ahora históricamente ha tenido, pero que a mí me llegó mucho por la fuerza que tenía, la energía que tenía, la temática que trataba, y el hecho de que se haya podido hacer totalmente al margen del sistema en los Estados Unidos, y por tan poco dinero, o sea, cuando vi esa película dije: “Algo así se puede hacer en Ecuador”, algo que yo veía como imposible hacer cine aquí en Ecuador, sobre todo cuando estaba estudiando allá, y de repente fue como un ejemplo a seguir. Y la otra es *Los Olvidados* de Buñuel, que esa la menciono mucho en entrevistas porque la verdad es que *Ratas* le debe mucho a *Los Olvidados*, estructuralmente, en el tipo de historia que cuenta, bueno en el caso de *Los Olvidados* son creo que dos amigos, Jaibo, este personaje increíble de Buñuel, que es el mayor y que viene como a corromper al protagonista, del cual extrañamente no me acuerdo el nombre, pero hay algo ahí que me impactó mucho, y sobre todo *Los Olvidados* yo vi en una clase de cine que no sé si era de Historia del Cine o de Cine Internacional. *Los Olvidados* es una película que Buñuel, cineasta español, hizo en México en los años cincuenta me parece, y que para mí fue una revelación. Yo en ese entonces conocía muy poco del cine latinoamericano, no había visto casi nada hecho aquí, y cuando vi *Los Olvidados* fue totalmente una revelación, fue, a ver, aquí hay alguien que está contando una historia que es totalmente de nuestro mundo, de lo que se vive en el Ecuador, de lo que se vive acá, tal vez contada en México, pero que también fue un gran empuje, entonces eso por el lado cinéfilo. Por el lado ya más personal, *Ratas* viene de muchos lugares, y por un lado cuando yo regrese de estudiar de Los Ángeles, sabía que quería hacer una película aquí, pero no tenía idea cual sería esa película, una cosa que yo sabía es que no quería hacer una película histórica, basada en la literatura ecuatoriana, porque en ese entonces había una movida bastante fuerte con el cine de Camilo Luzuriaga, con las teleseries que se estaban haciendo en Ecuavisa como *A la Costa*, *7 lunas 7 serpientes*, y había como unas tres o cuatro series que estaban basadas todas en clásicos de la literatura ecuatoriana, y eso junto con el cine de Camilo, *Entre Marx...* y también *La Tigra*, hacían que, de alguna forma, la percepción que tenía la gente de lo que se podía hacer de cine aquí, o de lo que se había hecho, era solo un cine más literario, más histórico, que la verdad no interesaba tanto a la gente. Estoy generalizando horribilmente, pero no pegaba con un gran público, y la gente más bien tenía como un cierto prejuicio hacia eso, y yo que regresaba de Estados Unidos, muy influenciado en ese entonces por el cine independiente de Estados Unidos que estaba en ese entonces agarrando fuerza, me pareció que más bien que lo que se debía hacer era un cine callejero, un cine urbano, un

cine que tenga mucho dinamismo, y también yo tenía muchas ganas de filmar escenas dinámicas, escenas de acción. Me acuerdo que una de las primeras ideas que tuve para hacer *Ratas* fue que yo quería hacer una persecución en la calle Ipiales, finalmente esa persecución se convirtió en la persecución del cementerio, pero era como que: “A ver, ¿por qué teniendo lugares y entornos tan increíbles aquí, no se los aprovecha pero de una manera más dinámica, más joven?”, paralelamente a eso, empecé también a recopilar, al principio no tan conscientemente, pero empecé a recopilar historias reales de cosas que le habían pasado a gente, tales como anécdotas, por ejemplo la anécdota del tapacubos, eso le había pasado a un amigo, bueno de forma coincidencial, eso fue a un amigo mexicano y eso le pasó en México, que se compró su propio tapacubos en una calle; o la historia de la pistola, por ejemplo, que alguien saca en una fiesta, eso es sacado de una anécdota real, el tipo que le contrata a alguien a que robe su propia casa, tal cual como pasa en la película, porque desapareció la pistola que se había robado del papá, y eso era más bien como del mundo más burgués, del mundo más aninado que sentía que tenía historias igual de absurdas y de locas que las del bajo mundo, y también tenía mucho interés, y eso venía justamente de la inspiración de *Los Olvidados*, de perdida de inocencia, pero eran como varias historias que se iban juntando. Me acuerdo que cuando recién empecé a escribir el guion tenía clara la idea general pero lo fui descubriendo en el camino, o sea, fue un guion que lo trabajé, habrá sido como un año y medio antes de rodar, y que en el camino fue agarrando más y más cuerpo, pero tenía la idea de la pistola robada, del tiro que se les va en la casa, habían varios elementos que me parecían interesantes, con los cuales jugar y por ahí fue la cosa.

Me cuentas que muchas partes del guion salen de anécdotas de la vida real que escuchaste de amigos, y también que una inspiración importante para ti es esta película de Nick Gómez, pero mi pregunta es ¿tú conocías el mundo que retratas en *Ratas*, ratones y rateros, más allá de la anécdota?

Pues, a ver, algunas cosas conocía, otras no, otras para nada, o sea, había mundos que siento que me puse a explorar en ese momento, de hecho, es extraño porque yo siento que los mundos que de alguna forma están mejor retratados son los que menos conocía, ya siendo crítico hacia atrás, y la verdad es que no entiendo por qué, o sea, de hecho yo el mundo que siento que más conocía era el mundo de JC y de Carolina, todo eso, más bien eso sí está basado en varias personas específicas que conozco, pero justamente yo creo que porque conocía más ese mundo me sentí como que más en libertad de caricaturizarlo un poquito, y creo que ahí se me fue un poco la mano, o sea, yo siento que el rato que entramos de repente a los preparativos de la fiesta de la graduación de Carolina y todo, la película cae un poquito, fue algo que sentí el rato que estábamos filmándola, al rato que estaba editando, y ahora mismo, igual la película se recupera pero siempre sentí que ahí había un toque que yo no siento que cuadra tan bien como el resto.

La caracterización de los personajes, el vestuario de Ángel, cómo se fue construyendo todo esto. A mí me llama la atención por ejemplo que Ángel tenga una camiseta del *Barcelona Sporting Club* porque eso parece ser muy decidor acerca de la visión que tenemos de ciertas personas y ciertos estereotipos

Es chistoso porque, aunque no parezca verdad, yo, cuando escribí el personaje del Ángel y cuando empezamos a tomar este tipo de decisiones, nunca fui muy futbolero, digamos, ahora creo que ya mucho más que antes, pero yo en ese entonces como que no entendía del todo las connotaciones que podía tener el ser del Barcelona,

y suena rarísimo porque es el elemento emblemático de Ángel, pero, a mí me pasó que yo le vi en la calle un día a un tipo con la camiseta del Barcelona y con el pelo desteñado, cuando estaba escribiendo el guion, y fue cómo que, ese es el Ángel, , o sea, se me quedó la imagen y fue cómo que, qué increíble que el personaje sea así, y de hecho le vi en Quito, , o sea, ni siquiera fue en Guayaquil, entonces fue cómo que raya, que interesante *look*, que interesante pinta, y un poco el rato que también íbamos definiendo ya las características visuales de la película, desde un principio vimos al Sur de Quito, muy gris, tonos más bien fríos, y Guayaquil tenía que contrastar muchísimo con eso, tenía que contrastar con amarillos fuertes, rojos fuertes, con los colores que yo sentía que eran muy propios de Guayaquil, y que en el fondo son los colores del Barcelona, , o sea, yo para *Ratas* no le veía al Guayaquil celeste, no le veía a Guayaquil del color de la bandera de Guayaquil, le veía mucho más con esos colores vivos, y me parecía importantísimo ya que la mayoría de la película se desarrollaba en Quito, darle a Ángel un elemento que represente a Guayaquil, o sea, que él se traiga esa calidez a Quito, y para eso lo de la camiseta del Barcelona funcionaba increíblemente bien, y de hecho él se pone la camiseta, o sea, tú le ves con la camiseta ya al llegar a Quito, yo tenía escrito un momentito en el guion donde le veías comprar la camiseta en el terminal terrestre porque él había salido sin camiseta cuando se escapa de los matones, pero luego me pareció innecesario, o sea, me pareció chévere luego ver que le perdemos sin camiseta y luego ver que cuando asoma en el terminal terrestre en Quito ya está puesta la camiseta del Barcelona, y que ya se queda con esa camiseta el resto de la película, eso más bien me funcionó bien, y el pelo desteñado también es algo que ya lo hace en Quito, o sea, era como la manera igual de traer los colores de Guayaquil a Quito, y todas las connotaciones que dieron pues fueron increíbles, pero no puedo decir que yo las planifiqué, se fueron dando poco a poco, calzaron poco a poco.

¿La “identidad nacional” está de alguna forma retratada en tus películas?

Te respondo con una respuesta un poquito más amplia tal vez que es que yo siento que para que una película funcione bien, esa película tiene que por un lado encontrar su lado universal, sobre todo en la trama en la historia que se cuenta, que una persona de cualquier lugar del mundo pueda entenderla e identificarse con lo que ve, pero para que tenga su sabor y su autenticidad si es importante darle el elemento local, el elemento local en este caso si puede ser justamente lo que es el Ecuador, lo que es una ciudad, lo que es una región de inclusive un barrio de una ciudad, o sea, por ejemplo en *Ratas*, *ratones* y *rateros* el hecho de representar el sur de Quito, el representar el norte y el área como más, digamos, más añorada, más burguesa por un lado, y por otro lado representar un Guayaquil, pero un Guayaquil un poco más de bajo mundo, si era muy importante para darle sabor a la historia, y para definir quiénes eran los personajes. En el caso de *Crónicas*, Babahoyo se volvió importantísimo en cuanto al mundo que iba a representar ahí, y de alguna forma había ahí un mezcla de identidades porque había la identidad rural del Ecuador, o sea la identidad de una ciudad pequeña, que era importantísima para que funcione la historia del monstruo de Babahoyo, pero a esa identidad tenía que darle un contraste gigantesco con la identidad de los protagonistas que eran el polo opuesto de lo que es Babahoyo, que son, pues, un equipo de reporteros de Miami, y no podría haber algo más diferente a lo que es justamente una ciudad rural del Ecuador, entonces si era muy importante ese elemento y esa identidad ecuatoriana. Con *Rabia* es un caso un poco aparte porque con *Rabia* justamente yo elegí mantenerla ambigua en cuanto a la identidad del protagonista, de José María, porque era un inmigrante latinoamericano que nunca se especificaba que era ecuatoriano, que tal vez la única pista era la canción de Julio Jaramillo que el escuchaba, pero de ahí más

bien era la identidad de un latinoamericano, bueno, de una pareja latinoamericana en España, que es importante, pero finalmente ahí había más una identidad burguesa española dentro de la casa, entonces había ese contraste que era importante. Y *Pescador* por último ahí sí es buscar nuevamente una identidad ecuatoriana, sobre todo a través de la perspectiva y de los zapatos de alguien que iba a recorrer el país por primera vez, pero que iba a ver al Ecuador desde una perspectiva muy propia de él, o sea justamente desde una perspectiva de alguien, que tampoco es que haya estado aislado toda su vida porque creo que hoy en día el aislamiento ya casi no existe, a través de, pues, de todos los medios de comunicación, de la televisión, del internet, etc., aunque estés en un pueblo de pescadores aislado geográficamente, igual estás en contacto con el resto del mundo, pero si era un personaje que iba a descubrir el Ecuador y descubrir muchas facetas del Ecuador, desde un descubrimiento geográfico de lo que es el país en varias subregiones, hasta un descubrimiento de lo que es la gente en varios estratos sociales, y si era importante que eso se sienta, pues que eso se sienta real, definitivamente, entonces, no es que yo tengo como meta el decir vamos a rescatar la *ecuatorianidad*, en absoluto, pero sí siento que más es eso que yo siento que yo les debo a las películas para darles más, más autenticidad más verosimilitud, un poco más de verdad, o sea, y finalmente es una versión subjetiva del Ecuador, es una versión que yo de alguna forma percibo que es el mundo donde se desarrollan esas películas, las que suceden aquí, más que una deuda con la *ecuatorianidad*, es con las películas para que si pertenezcan a un sitio, que uno sí se las crea.

Sabemos que la mayoría de gente que va al cine en nuestro país pertenece a la clase media y media-alta, ¿has tenido alguna experiencia en la que se realizaran funciones para personas de bajos recursos?, o ¿para personas con un estilo de vida como el de Salvador o Ángel?

Bueno, una de las funciones más increíbles de *Ratas...* en las que estuve fue hace, bueno ya tenía la película varios años de estrenada, pero hicimos una función en el centro de detención juvenil, se me fue el nombre, pero hubo una función que se organizó hace algunos años, dentro del programas de exhibición de películas que hacía un grupo de gente, y una de las presentaciones fue justamente en la cárcel juvenil aquí en Quito, que se me fue el nombre, pero fue increíble, luego toda la conversa con todos los pelados después de la película, porque realmente, primero cheverísimo ver las reacciones porque todos se conectaron muchísimo, muchísimo con la película, y todos como que si le sintieron auténtica. Otra cosa que pasó cuando estrenamos *Ratas...* en las salas aquí es que la sala donde más duro la película fue la del Recreo en el sur de Quito, y eso, ahora ya que he hecho otras películas, me doy cuenta que las salas más difíciles para estrenar mis películas han sido las del sur de Quito, o sea ahí como que las multisalas, bueno ahora también ya hay las del Quicentro sur y todo eso, generalmente son salas que principalmente ven películas muy de Hollywood, o sea muy comerciales, y que ven muy poco cine ecuatoriano, que tienen muy poco interés, pero con *Ratas...* en ese entonces, pasó que en el sur se quedó, en el Recreo se quedó desde que estrenaron las salas, que fue como un mes después de que la película estaba en cartelera, y duro 6 meses ahí, o sea, fue la sala en la que más duro, entonces, eso fue muy chévere porque sentí que la gente que tenía que conectarse con la película se conectó mucho.

En Crónicas ¿Por qué decidieron llenar las calles de Babahoyo de lodo?

Bueno fue para la escena del cementerio, que era la única escena que de alguna forma tenía, bueno es que lo que pasó es que, fue una necesidad por un lado de hacerla más rural, porque el cementerio donde filmamos es el cementerio de Pascuales, en Guayaquil, no es en Babahoyo. El cementerio de Babahoyo por varias razones no nos funcionaba del todo en la película, a pesar de que pensamos filmar ahí, pero era un cementerio tal vez demasiado grande, y el de Pascuales en Guayaquil era perfecto pero lo acababan de pavimentar, y ahí sí hubo un elemento muy importante, que además definimos con Eugenio Caballero, con el director de arte, que era el trabajo de la pureza del personaje, de Damián, que empieza limpiándose, que empieza bañándose en el río, en el guion supuestamente él se vestía todo de blanco, luego decidimos cambiar eso y solo mantener la camisa blanca, porque era ya demasiado, no sé, era como muy exagerado el vestirle completo de blanco, pero si teníamos la idea de que poco a poco él se vaya ensuciando, y durante todo el linchamiento se pueda jugar con él poco a poco enlodándose cada vez más hasta que está totalmente cubierto de lodo, lodo mezclado con sangre y con la quemadura y todo, era muy potente visualmente y hablaba mucho de los temas de la película, o sea, de alguna forma, a mí me parecía muy importante el contraste de lo que era el mundo de los reporteros, que era un mundo súper limpio, estilizado, un mundo que venía de Miami, que es el polo opuesto de Babahoyo, con justamente un mundo más rural y un mundo con una naturaleza muy, no sé, muy fuerte, muy desarrollada que de alguna forma era aliada con Vinicio, y todo ese elemento lodo, la vegetación, todo eso cuadraba muy bien.

¿Crees que se plantea de alguna forma una crítica social acerca de la situación socioeconómica de ciertos sectores del país?

Definitivamente sí se plantea en la película, y eso es algo que vino de hecho de uno de los libros que investigué acerca del caso de Luis Alfredo Garavito en Colombia, que fue una de las inspiraciones importantes para el personaje de Vinicio, es que el escritor de uno de los libros acerca de Garavito decía en la introducción del libro que Garavito llegó a matar cerca de, se estima, cerca de 192 niños, y se cree que él llegó a un número tan alto, porque, pues él tenía claro que él apuntaba a niños de la calle, a niños que pues sabía que no iban a ser extrañados, o que muy poca gente se iba a dar cuenta que ya no llegaron a su casa, y el autor en su libro decía, bueno si hubieran sido niños, pues de una clase más pudiente, de familias adineradas, él planteaba, estaba seguro de que a Garavito lo habrían agarrado antes, y de alguna forma eso me hizo mucho sentido. Entonces para mí era lógico que Vinicio venga de un mundo donde primero era un nómada, era alguien que se estaba moviendo todo el tiempo, y que él al elegir sus víctimas las elegía de esa forma, a través de víctimas que él sentía que tal vez no iban a ser tan extrañadas, o que las familias, si tenían familias que las iban a extrañar, no iban a tener los recursos para hacer algo, una búsqueda más fuerte o para realmente poner, digamos, lograr que el sistema se mueva más, a pesar de que la película tú ves que hay un detective, hay policías, están moviéndose, constantemente un poco, hay este sentimiento de que no hacen lo suficiente, y eso era reforzado con ese contraste, o sea, si hay un tema socioeconómico que está ahí presente, pero eso era una combinación de eso, con el elemento ya de alguna forma más primal, o sea, tú en el cine siempre buscas, yo creo, que la película funcione en muchos niveles, y que por un lado haya el nivel de la historia, el nivel de la trama, el nivel del suspenso, pero que al mismo tiempo haya el nivel del entorno, los comentarios sociales que estás haciendo, con cada decisión de lo que muestras, y también los elementos ya más primales, más primales

que no necesariamente entiendes directamente, o intelectualizas directamente pero que de repente hacen que una escena agarre otro tipo de fuerza.

¿Crees que las películas de carácter o con contenido social en los festivales, son mejor recibidas que otro tipo de películas?

Sabes que no sé, en cierto sentido, a ver, no sé, no sé, una cosa que atrae mucho del cine latinoamericano alrededor del mundo es su fuerte contenido social, o sea de hecho en la época en que se estrenó *Crónicas* en Estados Unidos y afuera en festivales, la gente justamente hablaba mucho de eso, y yo me acuerdo que en varias entrevistas, muchas veces hablé de que para mí justamente la fuerza del cine latinoamericano es que de alguna forma tiene muchas influencias de muchos lugares del mundo, porque es un cine que finalmente le debe mucho al cine norteamericano porque es lo que más vemos, o sea como el resto del mundo, entonces que de alguna forma, si hay una cierta claridad acerca del desarrollar tensión, de encontrar historias que te enganchen, pero esas historias se mezclan con el contenido social, quieras o no, o sea, es como que es algo que está presente, y creo que si es algo que ha llamado mucho la atención, en ese entonces me acuerdo que hubo desde toda la movida de *Amores Perros*, de *Y tu Mamá También*, de *Ciudad de Dios*, que fue también la época de *Crónicas*, bueno, *Ratas* antes, todo eso llamaba mucho la atención definitivamente, pero a la vez también tienes películas donde el contenido social de por sí yo siento que no es tan importante, ya en su valor cómo películas, y que igual les ha ido increíblemente bien, tal vez la película, a mi modo de ver, la mejor película latinoamericana de los últimos 20 años es *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel, que si tiene algo de contenido social ahí, definitivamente, pero no es ese su eje central, y películas como el cine de Rigadas, por ejemplo, que es un cine que trasciende más allá, aunque si está presente el contenido social pero no es lo único

¿Crees que había una intuición de parte tuya o de los productores de la película de que la capa de significado social ayudaría a vender mejor la película?

Quien sabe, porque por un lado en España tenían recelo y creo que finalmente, fue real el recelo de que la gente y de que el público español no iba a recibir tan bien, una historia justamente donde se cuente una historia de migrantes, donde finalmente los malos del cuento terminan siendo los personajes españoles, aunque yo me di cuenta, y muy temprano en la escritura del guion también me asegure de equilibrar la cosa. Finalmente el más violento y el más psicópata de la película es el protagonista, pero también es el personaje que tiene su lado más, digamos, también su lado amoroso, su lado protector, e igual en la familia de los españoles, pues la señora tiene su doble cara, o sea, se portan súper bien con Rosa en ciertos momentos y en otros pues la ignoran completamente, como si ella fuera un ser invisible, y eso era interesante pero, dentro de que va a vender más o no, algo que te das cuenta con el tiempo es que nadie sabe que es lo que vende más, es tan relativo, es tan coyuntural, o sea depende de tantos factores, y *Rabia* tuvo su éxito en ventas pero su éxito muy relativo, o sea la película finalmente podría haber circulado yo creo que mucho más en Europa que en el resto de Latinoamérica, y fue muy reducido yo creo su circulación ya a nivel internacional.

FICHAS TÉCNICAS

Ratas Ratones y Rateros

País: Ecuador. *Año:* 1999. *Productora:* Cabeza Hueca. *Dirección y Guión:* Sebastián Cordero. *Fotografía:* Matthew Jensen. *Música:* Sergio Sacoto-Arias. *Edición:* Sebastián Cordero y Mateo Herrera. *Producción:* Isabel Dávalos y Lisandra Rivera. *Intérpretes:* Simón Brauer, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Irina López, José Antonio Negret, Carlos Valencia. *Duración:* 107 min.

Crónicas

Países: México y Ecuador. *Año:* 2004. *Dirección y Guion:* Sebastián Cordero. *Fotografía:* Enrique Chediak. *Música:* Antonio Pinto. *Montaje:* Luis Carballar, [Iván Mora Manzano](#). *Producción:* Alfonso Cuarón, Jorge Vergara, Guillermo del Toro, Bertha Navarro, Isabel Dávalos. *Intérpretes:* John Leguizamo, Damián Alcázar, José María Yazpik, [Leonor Watling](#), [Alfred Molina](#), Gloria Leyton, Camilo Luzuriaga http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Camilo_Luzuriaga&action=edit&redlink=1, Hugo Hidrovo. *Duración:* 108 min.

Rabia

Países: España-México. *Año:* 2008. *Productora:* Nirvana Films. *Dirección y Guión:* Sebastián Cordero. *Fotografía:* Enrique Chediak. *Música:* Lucio Godoy. *Montaje:* David Gallart. *Producción:* Guadalupe Balaguer, Guillermo del Toro. *Intérpretes:* Gustavo Sánchez, Martina García, Yon González, Iciar Bollain, Concha Velasco, Xabier Elorriaga, Fernando Tielve, Alex Brendemühl. *Duración:* 89 min.

Pescador

Países: Ecuador-Colombia. *Año:* 2012. *Productoras:* Cinekilotoa S.A. / Contenido Films. *Dirección:* Sebastián Cordero. *Guion:* Juan Fernando Andrade / Sebastián Cordero. *Fotografía:* Daniel Andrade. *Música:* Sergio Mejía. *Montaje:* Sebastián Cordero / Santiago Oviedo. *Producción:* Lisandra I. Rivera / Sebastián Cordero. *Co-productores:* Alejandro Arango / Laura Gómez. *Intérpretes:* Andrés Crespo, María Cecilia Sánchez, Carlos Valencia, Marcelo Aguirre. *Duración:* 96 min.